SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2001

10

INSTITUTO DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS
DEPARTAMENTOS DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y FILOLOGÍA FRANCESA

UNED

REVISTA

SIGNA

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

10

2001

Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías
Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura
y Filología Francesa



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

DIRECTOR
JOSÉ ROMERA CASTILLO
jromera@flog.uned.es

SECRETARIO
MARIO GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ

COMITÉ DE REDACCIÓN
Antonio Sánchez Trigueros (Presidente de AES), Francisco Abad Nebot (UNED), José Domínguez Caparrós (UNED), Antonio Domínguez Rey (UNED), Alicia Yllera (UNED) y M.ª Ángeles Grande Rosales (Secretaria de AES).

PATROCINADA POR LA JUNTA DIRECTIVA DE AES
Alicia YLLERA (Fundadora)

Redacción: *Signa*. Revista de la Asociación Española de Semiótica.
Secretario: Mario García-Page Sánchez
Facultad de Filología
Despacho 714
UNED
c/ Senda del Rey, s/n
28040 MADRID
Fax: 91 398 66 74

Suscripción y Distribución: LIBRERÍA DE LA UNED
c/ Bravo Murillo, 38
28015 MADRID
Tel. 91 398 75 60
Fax: 91 398 75 27
E-mail: libreria@adm.uned.es

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

Reservados todos los derechos
y prohibida su reproducción total o parcial

ISSN: 1133-3634
Depósito legal: M. 34032-1992

Impreso en España - Printed in Spain
Imprime: LERKO PRINT, S.A.
Paseo de la Castellana, 121. 28046 Madrid

Ilustración de Julio Romero de Torres, *La siesta* (1900)

ÍNDICE

Página

ESTADO DE LA CUESTIÓN 1: *Sobre la semiótica en Brasil* 13
José ROMERA CASTILLO: *Presentación* 15
Irene MACHADO: *Liminalidad e intervalo: la semiosis de los espacios culturales* 19
Milton José PINTO: *Retórica y análisis de discursos* 41
Ione M. G. BENTZ: *Semiótica y comunicación: ensayo de síntesis* 53
Ana Claudia MEI ALVES DE OLIVEIRA: Mauritsstad *e imágenes* brasiliae*: a los europeos, el más allá de los mares y a los brasileños, otra historia* 67
Lúcia SANTAELLA: *Tres matrices del lenguaje-pensamiento* 91
Arlindo MACHADO: *La fotografía como expresión del concepto* 99
Eduardo PEÑUELA CAÑIZAL: *El extraño encanto de la intertextualidad* 111
Priscila FARIAS y João QUEIROZ: Sign-design*: nuevas estrategias para modelar procesos y estructuras sígnicas* 127
Elizabeth BASTOS DUARTE: *Reflexiones sobre el texto televisivo* 149
Luiz Carlos Assis IASBECK: *Los rumores más allá y más acá de la noticia (versiones no autorizadas de la realidad)* 163
José Luiz MARTÍNEZ: *Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce* 177
Eufrasio PRATES: *Música* holofractal*: una conexión semiósica entre la música y la física contemporáneas* 193
Gerson TENÓRIO DOS SANTOS: *Inmortalidad y* sinequismo*: hacia una semiótica de los sistemas religiosos* 203

Página

ESTADO DE LA CUESTIÓN 2: *Métrica* 217
Túa BLESA: *Prescripciones* 219
José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: *Sobre métrica comparada* 233
Fernando GÓMEZ REDONDO: *Versolibrismo y regularidad métrica: la «forma libre» de Juan Ramón Jiménez* 251
Hervé LE CORRE: *Los* lieder *de José María Eguren (1874-1942) como dispositivo poético* 269
José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ: *Final de verso en partícula átona (tradición e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)* 295
Rafael NUÑEZ RAMOS: *Métrica, música y lectura del poema* 313
José María PAZ GAGO: *¿Una métrica de nueva planta? Métrica y Teoría de la Literatura* 339

ARTÍCULOS

Francisco ABAD: *Otros datos sobre la trayectoria de la palabra «literatura» en castellano* 365
M.ª José ALONSO VELOSO: El perro del hortelano, *de Pilar Miró: una adaptación no tan fiel de la comedia de Lope de Vega* 375
Antonio DOMÍNGUEZ REY: *Al decir* esto *en lo dicho de la gramática lingüística* 395
Esperanza MORALES LÓPEZ: *Presentación de la información en entrevistas de la radio pública española* 409
Genara PULIDO TIRADO: *La escritura epistolar en la actual encrucijada genérica* 435
José R. VALLES CALATRAVA: *Ideas sobre la narrativa de Vissarión Belinski* 449

RESEÑAS

Formules, Revue des Littératures à Contraintes (Jeanne Vandepol) 471
Francisco LINARES VALCÁRCEL: *Representaciones teatrales en Albacete (1901-1923). Cartelera, compañías y valoración.* Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses de la Excma. Diputación de Albacete, 1999 (Emilia Cortés Ibáñez) 477

Página

Jaume LLORET I ESQUERDO: *El teatre a Alacant 1833-1936*. València: Consell Valencià de Cultura, 1998. Prólogo de Josep Lluís Sirera. Fotografías de Vicent Segura (Gabriel Sansano) 481

Jesús G. MAESTRO (ed.): *Theatralia III. Tragedia, Comedia y Canon*. III Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Vigo, 16-17 marzo de 2000. Vigo: Universidad, Facultad de Filología y Traducción, Ediciones del Área de Teoría de la Literatura, 2000 (Macarena Cuiñas Gómez) 487

Alicia MOLERO DE LA IGLESIA: *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna: Peter Lang. Perspectivas Hispánicas, 2000 (F. Ernesto Puertas) 491

Geoffrey NUNBERG (compilador): *El futuro del libro. ¿Esto matará eso?* Barcelona: Paidós Multimedia, 1998 (Beatriz Paternain Miranda) 497

José María PAZ GAGO: *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*. Kassel-Oviedo: Reichenberger-Universidad de Oviedo, 1999 (Pilar Couto Cantero) 501

Genera PULIDO TIRADO: *La reflexión metacrítica y teórico literaria en el siglo XX. Aproximaciones*. Jaén: Universidad de Jaén, 1999 (Eduardo Salas Romo) 505

José ROMERA CASTILLO y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.): *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros, 2000 (Emilia Cortés Ibáñez) 509

VV.AA.: *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*. Pamplona: Ediciones Eunate, 1999 (Beatriz Paternain Miranda) 515

NECROLÓGICA: *Rafael Lapesa (1908-2001)* (F. Abad) 519

NORMAS DE LA REVISTA *SIGNA* 525

PUBLICACIONES DEL ISLTYNT 529

ESTADOS DE LA CUESTIÓN

ESTADO DE LA CUESTIÓN 1

SOBRE LA SEMIÓTICA EN BRASIL

Lúcia Santaella (ed.)

PRESENTACIÓN

José Romera Castillo

Director de *Signa*

El panorama de la semiótica tanto en España como en Iberoamérica sigue incrementándose en este número de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Conviene recapitular lo realizado hasta el momento. En las tres entregas ya publicadas —por iniciativa mía— hemos dado cuenta de lo que se ha llevado a cabo en el campo de los estudios semióticos tanto en España como en otros países de América que utilizan el español como lengua oficial.

La entrega sobre el país de Cervantes, «Panorama de la semiótica en el ámbito hispánico (II): España», apareció en *Signa* 8 (1999), 9-177, bajo mi coordinación. Tras la «Presentación» de José Romera Castillo (13-18), se inicia el número con el trabajo de Francisco Calero, «Dos grandes europeístas españoles del siglo XVI: Luis Vives y Andrés Laguna» (19-35) —una prehistoria que no conviene olvidar—, al que le siguen las contribuciones de Miguel Ángel Garrido, «Más sobre el Congreso de Madrid» (37-52) —referido al primer gran Congreso Internacional sobre *Semiótica e Hispanismo*, celebrado en la capital de España, en 1983—; José María Pozuelo Yvancos, «La Asociación

Española de Semiótica (AES): crónica de una evolución científica» (53-68); Alicia Yllera, «*Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*» (69-72); José Romera Castillo, «Índices de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*» (73-86); Manuel Ángel Vázquez Medel, «La Asociación Andaluza de Semiótica» (87-100); Ángel Acosta Romero, «La revista *Discurso*: Índices (1987-1998)» (101-116), Teresa Velázquez García-Talavera y Charo Lacalle Zalzuendo, «La semiótica en Cataluña» (117-123); José María Paz Gago y Pilar Couto Cantero, «La semiótica en Galicia: la Asociación Gallega de Semiótica» (125-149) y José Romera Castillo, «El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED» (151-177).

El mismo contenido —más el trabajo de Manuel Breva-Claramonte, «El signo en el nacimiento de la gramática *general*: de Platón al Brocense», aparecido en nuestra revista *Signa* 9 (2000), 457-476— se ha publicado (con redacción de los artículos en inglés, francés y español) en el número monográfico, coordinado por José Romera, sobre *Semiotics in Spain*, de la revista austriaca [1] *S. European Journal for Semiotic Studies. Revue Européenne d'Études Sémiotiques. Europäische Zeitschrift für Semiotische Studie. Socio-Semiotics*, vol. 10.4 (1998), 615-806. He aquí su contenido: José Romera Castillo, «Presentation» (617-621); Manuel Breva Claramonte, «The Significance of the Sign in the Birth of 'General' Grammar from Plato to Sanctius» (623-638); Francisco Calero, «Two Great Spanish Europeanists of the 16th Century: Luis Vives and Andrés Laguna» (639-654); José María Pozuelo Yvancos, «La Asociación Española de Semiótica (A.E.S.): crónica de una evolución científica» (655-670); Alicia Yllera, «*Signa*. Revue de l'Association Espagnole de Sémiotique» (671-674); José Romera Castillo, «Contents of *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*» (675-685); Manuel Ángel Vázquez Medel, «L'Association Andalouse de Sémiotique» (687-699); Ángel Acosta Romero, «*Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*» (701-721); Teresa Velázquez García-Talavera y Charo Lacalle Zaldueno, «Semiotics in Catalonia» (723-729); José M.ª Paz Gago y Pilar Couto Cantero, «Semiotics in Galicia: The Galician Semiotics Association» (731-753); Miguel Ángel Garrido Gallardo, «Sémiotique en Espagne:

[1] La revista —dirigida por Jeff Bernard— se publica en Viena (Austria) y está auspiciada por el Institute for Socio-Semiotic Studies y ÖGS/AAS (Viena), Institute of Philosophy (University of Budapest), la Asociación Española de Semiótica (Madrid) y el Séminaire de Sémiotique (Université de Perpignan). Pertenecen a Editorial Committees, en representación de España, Wenceslao Castañares, Miguel Ángel Garrido Gallardo, José Manuel Pérez Tornero, José Romera Castillo y Alicia Yllera.

le Congrès de Madrid» (755-770) y José Romera Castillo, «El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías en el ámbito de mi trayectoria semiótica» (771-801).

Dos han sido las entregas dedicadas, hasta ahora, al ámbito de los países iberoamericanos. Una, puede leerse en José Romera Castillo (ed.), «Panorama de la semiótica en el ámbito hispánico (I)», aparecida en *Signa* 7 (1998), 11-135. Tras la «Presentación» de José Romera (15-16), aparece la contribución de Lucrecia Escudero, «La Federación Latinoamericana de Semiótica ¿Existen los semiólogos latinoamericanos?» (17-36) —donde se hace una pequeña historia de la Institución que acoge en su seno a las diversas Asociaciones de Semiótica de Latinoamérica, incluidas las de Brasil, España y Portugal—, siguiéndole diversos estados de la cuestión referidos a diferentes países de América: Rafael del Villar, «La semiótica en Chile» (37-64); Adrián S. Gimate-Welsh, «Los estudios semióticos en México» (65-84); Eliseo R. Colón, «La semiótica en Puerto Rico» (85-89); José E. Finol y Dobrila Djukich, «La semiótica en Venezuela. Historia, situación actual y perspectivas» (91-106); Marisol Álvarez, «La semiótica en Uruguay» (107-120) y Claudia González Costanzo, «Uruguay: sendas semióticas» (121-135).

Otra entrega, «Panorama de la semiótica en el ámbito hispánico (III)», con edición de José Romera Castillo, apareció en *Signa* 9 (2000), 13-89, con los trabajos de Rosa María Ravera, «En torno a la semiótica en Argentina» (19-69) y Armando Silva, «Direcciones de la semiótica en Colombia» (71-89).

Con todo ello, poseemos ya una visión (casi) completa de lo realizado en este ámbito en España e Hispanoamérica. Pocos países, en los que hay actividad semiótica, son los que faltan (Cuba, Perú y Centro América). El Consejo Editorial de *Signa* ha invitado, reiteradamente, a diversos investigadores de las mencionadas áreas geográficas para que realicen los estados de la cuestión pertinentes. Lamentablemente, hasta ahora, no hemos tenido respuesta afirmativa. Por ello, solicitamos la colaboración de cubanos, peruanos y centroamericanos para que completen el estado de la cuestión de la semiótica en el ámbito hispánico.

Ahora añadimos el panorama de la semiótica iberoamericana con esta sección monográfica sobre Brasil. Queremos agradecer a la profesora Lúcia Santaella Braga el infatigable trabajo de coordinación, así como a todos los colaboradores su esfuerzo y generosidad. La semiótica realizada en el ámbito hispánico está fuertemente enlazada con la prestigiosa semiótica brasileña, no solo por medio de la

Federación Latinoamericana de Semiótica —que actualmente preside Lúcia Santaella—, sino también a través de diversos Congresos, encuentros científicos y publicaciones. La revista *Signa* se congratula por esta empresa que, de momento, cierra estos estados de la cuestión sobre la semiótica en el ámbito iberoamericano, que esperamos sean de gran utilidad.

jromera@flog.uned.es

LIMINALIDAD E INTERVALO: LA SEMIOSIS DE LOS ESPACIOS CULTURALES

Irene Machado

Pontificia Universidad Católica de São Paulo

1. INTRODUCCIÓN

Cuando se trata de comprender el estatuto de las producciones en la cultura contemporánea, el pensamiento teórico de las más variadas tendencias no necesita indicar el hibridismo como constituyente imprescindible de la definición. La proliferación de híbridos viene siendo atribuida a las mezclas entre manifestaciones que, en otros momentos históricos, estarían ubicadas en lugares específicos sin la menor posibilidad de intercambio. Entre otras, se encuentran las mezclas que la tradición declaró inmiscuibles, como por ejemplo, la mezcla de géneros en las artes plásticas, musicales, escénicas y en las narrativas producidas por los más variados medios de comunicación: palabra, película, televisión, medios digitales. O más todavía, la mezcla de códigos cuyos límites siempre fueron rigurosamente preservados.

La noción de mezcla, como agente del hibridismo en la cultura contemporánea, ya ganó legitimidad y, cada vez más, dificulta la visión topográfica fundada en binarismos. Los territorios bien delineados entre lo alto y lo bajo, lo erudito y lo popular, lo sagrado y lo profano, lo serio y lo cómico son los espacios más delimitados de los planteamientos, principalmente porque la cultura planetaria tiende a la colectivización. Una vez que las manifestaciones contemporáneas luchan por revertir el cuadro polarizado de la topografía binaria, gana cada vez más propiedad la idea de que, en la fase actual de la cultura, no existen fronteras. La eliminación de las fronteras abre la posibilidad de la coexistencia de manifestaciones culturales heterogéneas dentro de un mismo espacio, fortaleciendo el pensamiento de que el hibridismo es el más auténtico fenómeno de la edad postmoderna. El orden del día trajo al centro de los debates la discusión sobre procesos fundamentales definidores de las culturas híbridas. Sincretismo, mestizaje y criollismo son algunos de ellos.

A pesar del esquematismo, el cuadro esbozado anteriormente presenta las líneas principales de la cuestión clave de este artículo: la valoración del concepto semiótico de *frontera,* así como su importancia para la comprensión no solamente de los híbridos, sino también de la semiodiversidad [1] que garantiza la vida cultural en el planeta.

La hipótesis elemental de este artículo es que el concepto de *frontera* no se refiere solamente a la superficie topográfica dicotómica; *frontera* es sobre todo zona de conflictos, de concentración de signos (un espacio con intervalos para la cultura, como intentaremos demostrar). Se descarta, de esa manera, la noción de hibridismo como fruto de mezclas propiciadas por la caída de las fronteras que imprimen una topografía binaria a la cultura. *Frontera* es ante todo el mecanismo responsable la dinámica de los fenómenos culturales, no una línea divisoria que, una vez establecida, necesita ser derrocada para permitir las aproximaciones entre los elementos envueltos. Entendida como filtro, la *frontera* une en vez de separar. Las *fronteras* en la cultura sí son las responsables de la proliferación de

[1] Semiodiversidad es un concepto propuesto por el antropólogo y poeta brasileño Antonio Risério (1995) para designar la esfera de la diversificación de signos que alimentan la vida cultural del planeta. Se trata de un correlativo antropológico a la biodiversidad que habla en nombre del multiculturalismo y del «diálogo intercultural en el contexto de la occidentalización del mundo» (Risério, 1998: 3). Se tornó un concepto clave para la semiótica de la cultura, pues se coloca en el mismo campo de la semiosfera sistematizada por el semiólogo ruso Iuri Lotman (1984).

híbridos. Aún más, eso no quiere decir que se trate de un atributo de la condición postmoderna, ni tampoco que sea necesario echarla abajo para que las mezclas produzcan híbridos. Éste es el punto central del debate.

El concepto de *frontera* que se pretende recuperar es el formulado en el campo de la semiótica de la cultura. Exactamente porque el centro de ese abordaje no es la cultura, sino los sistemas de signos producidos por la combinación o reprocesamiento de códigos culturales. *Frontera* aquí es un mecanismo semiótico sin el cual no es posible hablar de semiosis ni de ninguna forma de mediación. Contrariamente a lo que se podría suponer, ese abordaje no se restringe al campo específico de la investigación semiótica; sobre él vuelve a dedicarse un impulso importante de la investigación antropológica, ocupada con la trama de signos creada por el hombre para construir relaciones dialógicas y, consecuentemente, «*un nuevo modo de pensamiento*» (Geertz, 1989), donde el lenguaje figura como eje fundamental. Como decía Geertz, no le ha sido dada al antropólogo otra función que la de ser intérprete de las culturas. Por ello, el centro de su actividad es interpretar textos. De ahí, surge la necesidad de entender el dialogismo de los cambios culturales y de sus fronteras.

Al definir el lenguaje como centro de todo lo que se pueda entender por dialogismo, el estudioso Mijail Bajtín presenta el ambiente donde se desarrolló el concepto semiótico de *frontera*. Se trata del campo relacional donde el lenguaje es manifestación de puntos de vista descentralizados, incompatibles con cualquier formación jerárquica o dicotómica. Para este incansable estudioso del diálogo:

> em cada momento da sua existência histórica, a linguagem é grandemente pluridiscursiva. (...) Pode até parecer que o próprio termo «linguagem» perca com isso todo seu sentido, pois parece não haver um plano único de comparação de todas estas «linguagens» (Bakhtin, 1988: 98).

Lo que Bajtín entiende como pluridiscursividad es lo que potencia la multiplicidad favorable a la formación de híbridos resultantes de esferas interactivas donde todo vive sobre *fronteras*.

A la luz del concepto semiótico de *frontera* es posible alcanzar igualmente la dinámica de los sistemas semióticos como mediaciones. Resulta de ahí la necesidad de cuestionar la visión de *frontera* como límite para ser derrocado o vencido por circunstancias no siempre aclaradoras. De esa manera, *frontera* se tornó uno de los conceptos

fundamentales de la semiótica de la cultura, no porque al ser destituido garantiza la legitimidad y la libertad de las mezclas culturales, sino porque en él fue posible encontrar un espacio de liminalidad en cuyo interior se confrontan diferencias, heterogeneidades, hibridismos que contrarían todo un orden determinista y causal. En él, igualmente, se constituyen y evolucionan los híbridos responsables por la semiodiversidad cultural que jamás puede ser pensada como manifestación restrictiva de una fase. En la base de esa concepción no está, entre tanto, una topografía dicotómica, sino un ecosistema policéntrico. Alcanzarlo es el objetivo final de este artículo.

2. HIBRIDISMO MULTICULTURAL

Alcanzar el contexto de un concepto significa recorrer un camino que parte de lo conocido a lo desconocido. Lo que se conoce es el concepto de *frontera* como límite que históricamente se encargó de dibujar conjuntos binarios de la cultura. A los conjuntos erudito y popular, serio y cómico, sagrado y profano, se juntaron tradición y modernidad, Oriente y Occidente, y también, artesanía y tecnología, a la luz de los cuales todos los demás conjuntos pasaron a ser revisados. A *grosso modo*, éste es un eje decisivo de los estudios que se encaminaron hacia la definición de la edad postmoderna, donde se divulgó el concepto de *frontera* en moda.

Hay, todavía, otro vértice a ser considerado: aquél que, al intentar ver la cultura como un tejido heterogéneo, descubrió un arreglo multicultural. Se trata de una visión que, pensada en una escala planetaria, dice respecto al descubrimiento de otro orden cultural. A partir del momento en que se descubre el otro, se forma otro punto de vista sobre la cultura, como afirma Risério:

> A consciência da multiplicidade dos focos de cultura é uma consciência da ocidentalização do planeta. O «outro» é uma invenção do Ocidente. Verdade que a sua base é universal. São muitos os povos que se autodenominam «os seres humanos». Mas foi a expansão ocidental sobre a superfície terrestre que produziu a sistematização dessa figura da alteridade. Foi preciso que o planeta se planetarizasse para que o outro fosse construído como problema, objeto inquietante para a reflexão sistemática. O outro surge assim como o não-europeu, o extra-ocidental. E o seu surgimento contribuiu para o avivamento e a radicalização das dúvidas do Ocidente sobre si mesmo (Risério, 1998: 94-5).

El descubrimiento del orden multicultural lleva, de esa manera, a una interpretación, según la cual el confrontamiento de las culturas es lo que justifica la cultura planetaria fundada en la semiodiversidad, que debe ser preservada para garantizar el diálogo inter, multi y transcultural. En este caso, es fundamental la existencia de *fronteras*, incluso porque sin ellas ¿cómo definir el territorio del otro?

A la luz de algunas teorías de la postmodernidad, todavía, el orden multicultural sólo fue descubierto gracias a la caída de las *fronteras*. Con la expansión ultramarina, la moderna cultura europea chocó con tradiciones milenarias. En el caso específico de Latinoamérica, el confrontamiento multicultural no sólo aceleró el desarrollo de las culturas híbridas, sino también impuso un régimen de urgencia para la comprensión de las identidades nacionales. Así, el fin de las *fronteras* puso en evidencia la propia modernidad, como demostró Garcia Canclini (1998:18):

> A primeira hipótese deste livro é que a *incerteza* em relação ao sentido e ao valor da modernidade deriva não apenas do que separa nações, etnias e classes, mas também dos cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se mistura.

Por ello, lejos de ser un problema de la «planetarización del planeta», el hibridismo en la cultura se define como choque entre culturas en la postmodernidad. Canclini entiende por hibridación los modos en que determinadas formas se van separando de prácticas existentes para recombinarse en nuevas formas y nuevas prácticas. Sincretismo, mestizaje, hibridación son fenómenos semejantes. El híbrido ora se procesa entre culturas (europea, africana, amerindia), ora entre manifestaciones (popular, masivo, culto), ora, todavía, entre las tecnologías comunicacionales y el folklore. Al radiografiar de este modo la topografía multicultural, el hibridismo resulta de un juego entre lo elevado y lo rebajado, entre la cultura oficial y la popular.

La cuestión aguda de Garcia Canclini es «cómo estudiar las culturas híbridas que constituyen la postmodernidad» (1998: 20). Para eso, utiliza un análisis minucioso de la producción artística de la cultura latinoamericana en sus cruzamientos multiculturales e históricos que fueron capaces de echar abajo fronteras y confluir en el mestizaje, sincretismo y criollismo (manifestaciones de un hibridismo trans y multicultural):

> Como entender o encontro do artesanato indígena com catálogos de arte de vanguarda sobre a mesa da televisão? O que buscam os pintores quando citam no mesmo quadro imagens pré-colombianas, coloniais e da indústria cultural; quando as reelaboram usando computadores e *laser*? Os meios de comunicação eletrônica, que pareciam destinados a substituir a arte culta e o folclore, agora os difundem maciçamente. O *rock* e a música «erudita» se renovam, mesmo nas metrópoles, com melodias populares asiáticas e afro-americanas (García Canclini, 1998: 18).

Es con el concepto de *frontera*, diseminado por la ola de los estudios sobre el multiculturalismo en la postmodernidad, con lo que el estudio semiótico de la cultura puede abrir un diálogo potencialmente vigoroso. Se espera con ello discutir alternativas para la comprensión de las *fronteras* en las esferas híbridas y multiculturales. La idea es relativizar posturas para garantizar la preservación de la semiodiversidad y, consecuentemente, la expansión cultural en el planeta. Éste es un punto de referencia de la alianza antroposemiótica que orienta esta investigación.

En un primer momento, se puede afirmar que los estudios interculturales, fundados en las teorías de la postmodernidad y el abordaje semiótico de la cultura, reconocen en el hibridismo un dispositivo fundamental de la cultura. El núcleo de la discordia, entre tanto, es el campo conceptual a partir del cual se focaliza tal dispositivo. Una cosa es tomar el hibridismo como la caída de *fronteras* debido a encuentros entre una cultura moderna metropolitana y otra arcaica y colonial, y otra, es concebir en el hibridismo un mecanismo estructural que se consolidó en cuanto tal porque denomina una dinámica reveladora de un orden cultural, cuyo objetivo es establecer «universales» de la cultura. El abordaje semiótico considera fundamental la dislocación en una gran-temporalidad. En ella se delinea un concepto de *frontera* enriquecedor para el estudio de las propiedades sígnicas de las culturas híbridas, tanto en lo que se refiere a los cuadros de su composición multicultural como de la semiodiversidad promovida por la expansión de los sistemas comunicacionales. Sin correr el riesgo de simplificación, es posible entender que frente a la alternativa de los estudios interculturales que vio en el multiculturalismo la caída de las fronteras, la semiótica propone otra: la comprensión de la semiodiversidad con el sentido de preservar los diferentes sistemas culturales en expansión constante en la semiosfera.

Por ello, porque son interpretaciones o visiones complementarias, sociólogos, antropólogos y semiólogos pasaron a defender la misma bandera y proclamar lo mismo en el sentido de comprender los sistemas híbridos de la cultura. Como el objetivo de esta investigación es

comprender el concepto de *frontera* fuera de la topografía binaria, nada mejor que discutir la tendencia que funda el hibridismo en el confrontamiento de jerarquías culturales dicotómicas.

3. EL LADO OCULTO DEL HIBRIDISMO

Cuando se trata de examinar el hibridismo en la cultura como regla, se parte de la etimología. *Hybris* es sinónimo de *ultraje* en griego y se refiere a mezclas que violan leyes naturales. El *híbrido* es un ultraje para el pensamiento que acredita en la existencia de una naturaleza armoniosa, fuente de equilibrio, simetría, pureza. El híbrido es formación resultante de especies diferentes y, por eso, no le es dada la condición de fertilidad. Como se puede ver, la acepción que se encuentra en la raíz griega de la palabra poco tiene que decir sobre el cuadro del hibridismo en la cultura, a no ser que los híbridos sean, de hecho, considerados anomalías o monstruosidades impregnadas de negativismo. La gran duda, y una cuestión no menos compleja, es: ¿contra qué ley natural el híbrido cultural se opone? En el ámbito de la investigación sociocultural, el híbrido es multicultural porque resulta del encuentro de confrontaciones en las que una cultura se impone sobre otra. En ese caso, la cultura del vencedor tiene valor de ley natural, en relación con la cual la cultura del vencido puede ser considerada anomalía. En el cuadro de la expansión planetaria, centro de esta investigación, el extra-occidental, el no-europeo, figura como agenciador de culturas híbridas, como el sincretismo de manifestaciones culturales latinoamericanas, originadas en los contactos históricos entre los pueblos con ocasión de la expansión ultramarina:

> O sincretismo configura-se, pois, como uma das principais figurações do híbrido, constituindo-se em um dos mais marcantes na trajetória da formação cultural da América Latina, correspondendo à fusão de elementos culturais distintos e até mesmo antagônicos, engendrando elementos novos. O exemplo mais evidente é o das religiões afro-americanas, como o candomblé e o vodu, que são o resultado do sincretismo de religiões africanas com a religião católica (Berndt, 1996: 1307).

El sincretismo entendido por el prisma de la mentalidad cultural europea puede ser considerado monstruosidad por resultar de la mezcla, léase impureza. Estudiar el campo de fuerzas de ese confrontamiento fue el arma de los estudios multiculturales. ¿Será ésta la única alternativa?

El estudio semiótico de la cultura entiende que formaciones híbridas son construcciones producidas dentro de la relación evolutiva que, en general, caracteriza el fenómeno semiótico: la relación entre *ontogénesis* y *filogénesis*. Diferentemente de lo que ocurre con los sistemas biológicos, la evolución cultural resulta de las transformaciones que ocurren tanto en el interior de un único sistema, la evolución por *ontogénesis*, como de aquéllas que transitan entre diferentes sistemas, las transformaciones de *filogénesis*. Este tipo de interferencia, en vez de ser considerada anomalía, es fundamental para la vitalidad de la cadena semiótica. Los códigos culturales son ejemplos precisos de esos pasajes. A la luz de esas relaciones evolutivas, de *ontogénesis* y de *filogénesis*, las dicotomías desaparecen y, con ellas, el espectro de la monstruosidad o de la irregularidad que, dentro de la perspectiva biológica, caracteriza el hibridismo.

Lenguajes sincréticos, tanto de los rituales tradicionales como de la comunicación mediada, son híbridos que pueden ser examinados tomándose en cuenta las relaciones de *ontogénesis* y de *filogénesis* como propiedades estructurales y no como anomalías. La cultura brasileña, donde me ubico, desarrolló ya varios ejemplos en el intervalo de sus quinientos años. La pintura corporal indígena, por ejemplo, viene sirviendo de código de base no solamente para la artesanía sino también para el modelización de otros tejidos culturales que hoy son hasta procesados digitalmente. Lo mismo se puede decir de la lengua hablada por la diversidad de pueblos distribuidos del Oiapoque al Chuí. Éste es el gran híbrido de esa cultura que las diversas hablas modelizan continuamente. Si, por un lado, está cada vez más distante de la lusofonía; por otro, está cerca de revivir el contexto de la lengua vulgar estratificada en dialectos en el Imperio Romano, uno de los marcos de la planetarización cultural. En síntesis, formas sincréticas son híbridos culturales, pero eso no quiere decir que sólo pueden ser examinados como anomalías en el interior del planeta, topográfica y jerárquicamente dividido. Si las lenguas ibéricas resultan de formaciones híbridas diseminadas en el interior de la Península, ¿cómo, entonces, trabajar la anomalía instalada en el corazón de la cultura que ocupó lo más alto de la topografía que se ofreció como modelo elevado y superior? Cuestiones como ésas son animadoras para pensar en alternativas semióticas para el tratamiento del hibridismo en la cultura.

En verdad, el hibridismo cultural no es un fenómeno reciente. Según Shohat & Stam, «Virtually all countries and regions are multicultural». ¿Qué es América sino un continente? «America began as poliglot and

multicultural, speaking a myriad of languages: European, African, and Native American» (Shohat & Stam, 1994: 5). ¿Qué fue el Imperio Romano sino un híbrido de culturas y de lenguas que se entendían a pesar de todas las diferencias? Y, todavía, el pensamiento teórico de las dos décadas de este fin de siglo canaliza todos los esfuerzos para entender fenómenos como culturas híbridas y multiculturalismo, a su vez, determinaciones específicas de la cultura de la postmodernidad. Multiculturalismo apunta exactamente a un debate que incluya «a relacionalidade étnica e a responsabilidade comunitária», como defienden Shohat & Stam; de ahí, ser fruto de relaciones en la mayoría de las veces provoca controversias, por eso mismo, dialógicas.

La concepción de lenguaje como formación híbrida integra las formulaciones de Bajtín sobre el dialogismo. A la pregunta «O que vem a ser hibridização?», responde: «É mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências lingüísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas» (Bakhtin, 1988: 156). En ese sentido, la imagen del lenguaje no es un fenómeno provocado por las fuerzas del acaso, sino un «híbrido intencional», como afirma Bajtín:

> é precisamente esta tomada de consciência de uma linguagem por uma outra, é a luz projetada sobre ela por uma outra consciência lingüística. Pode-se construir uma imagem da linguagem, unicamente do ponto de vista de uma outra linguagem, aceita como norma (Bakhtin, 1988: 157).

La hibridización intencional crea una imagen del lenguaje por el confrontamiento de lenguajes que, muchas veces, es presentado por estilización. En ella, el proceso de representación artístico-dialógico de las lenguas se lleva a las últimas consecuencias:

> Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertenece a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas «linguagens», duas perspectivas semânticas e axiológicas. Repetimos que entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática: a divisão das vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, freqüentemente nos limites de uma proposição simple, freqüentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte, tem dois sentidos divergentes, dois tons (Bakhtin, 1988: 110).

En última instancia, lo que se quiere decir es que el determinismo que orientó el nombramiento de las especies híbridas como especies anómalas no es válido para la comprensión del hibridismo cultural. La cultura no es especie híbrida, la cultura se construye históricamente gracias a los encuentros entre elementos formadores de híbridos, o sea, lenguajes, sistemas, signos, mediaciones. No se trata de especies acabadas. Luego la acepción etimológica de base biológica no se muestra favorable a las interpretaciones semióticas, particularmente cuando el objetivo es la comprensión de la cultura como espacio de liminalidad.

4. LIMINALIDAD

Toda cultura es, por naturaleza, manifestación de pluralidad de puntos de vista, instalados en el tiempo y en el espacio. Ocurre que no siempre se dispone de instrumentos teóricos capaces de ocuparse de la pluralidad. Por eso, muchas veces el descubrimiento del instrumento se confunde con el descubrimiento del fenómeno. Ése parece el contexto del pensamiento que entiende el multiculturalismo como formación híbrida de la postmodernidad. En la turbulencia de final de siglo, la gran novedad no fue el descubrimiento de las culturas híbridas, sino la creación de dispositivos teóricos capaces de valorar sus dinamismos en expansión. La consciencia del multiculturalismo ya fue conquistada, es necesario, ahora, multiculturalizar los estudios que de él se ocupan. A ello contribuye la teoría de la liminalidad.

Lo que llamo aquí liminalidad es un dispositivo teórico no solamente para el análisis de la cultura como manifestación por excelencia de pluralidad, de combinatoria, de convergencia, sino también para la propia multiculturalización de los estudios sobre lo cultural. Por su intermedio, se busca entender la cultura como resultado de conexiones interactivas cuya resonancia social distingue la vida humana de todas las demás conexiones. No es vano que llamemos *memoria* al mecanismo fundamental de la cultura que le permite jugar con el tiempo y con las tradiciones en el espacio del intelecto cultural. Examinar la cultura a la luz de la liminalidad es admitir que tal resonancia corresponde a un dispositivo espacio-temporal que se desarrolla sobre *fronteras*. Con todo, en la teoría de la liminalidad, *frontera* no es solamente división o borde: *frontera* es un mecanismo donde actúan fuerzas centrípetas y centrífugas, una vez que se procesa entre conjuntos heterogéneos y estructuras evolutivas de sistemas.

Debemos al crítico mexicano Lauro Zavala (1993) el desarrollo de la noción de liminalidad como instrumento teórico para la comprensión del hibridismo multicultural latinoamericano. Para él, liminalidad define la condición paradójica y potencialmente productiva de manifestaciones culturales situadas entre dos o más esferas, ignorando separaciones y jerarquías. En su estudio, Zavala examina el fenómeno de la liminalidad tal como él ganó expresión en el discurso literario que trata del proceso de la identidad cultural en México. En él propone dos orientaciones: una es el análisis de la obra de algunos autores más críticos de las ciencias sociales; la otra es la teoría dialógica de la liminalidad, concebida a partir de las concepciones de Bajtín. Zavala defiende la necesidad de crear una teoría dialógica de la liminalidad en la crítica literaria y en los estudios culturales contemporáneos, con el sentido de sorprender el carácter decreciente del multiculturalismo internacional. El análisis de la escritura liminal surge como una contribución en ese sentido.

Se debe a los teóricos rusos —Mijail Bajtín, Iuri Lotman, Ilyá Prigogine, pertenecientes a los más variados campos del conocimiento— los elementos formadores de lo que estoy llamando teoría de la liminalidad, como continuación del estudio de Zavala. No se trata de un cuerpo sistematizado como puede parecer, sino de instrumentos conceptuales en desarrollo. En él busqué situar el concepto semiótico de *frontera* como alternativa para el tratamiento del hibridismo y como elemento fundamental para la preservación de la semiodiversidad cultural.

4.1. El encuentro dialógico de las culturas

En la base de la expansión cultural, o de la planetarización occidental como entendió Risério (1995), se sitúa una cuestión fundamental para los semiólogos rusos comprometidos con el abordaje semiótico de la cultura, a partir de una perspectiva teórica. ¿De qué modo el proceso de comprensión mutua entre culturas puede ser considerado fundamental para la expansión de una determinada cultura? Esa pregunta sustenta la investigación que examinó tanto el fenómeno del dialogismo como el concepto de semiosfera. El encuentro dialógico de las culturas es el problema central de esa investigación.

Bajtín parte de la idea de que todo lo que el hombre hace en la cultura se traduce en una esfera del lenguaje. Tal es el circuito dialógico

formado por dislocaciones, por preguntas y respuestas, que reproducen la imagen de una gran aventura: la aventura del hombre en la cultura. Para Bajtín no existe cultura fuera de las relaciones dialógicas, porque lo cultural no existe fuera del lenguaje. Cultura y palabra para Bajtín son un único fenómeno. La cultura no se forma de una cosa muerta, un material sin voz que puede ser modelado de cualquier modo. Se trata de

> una actividad interrogante, provocadora, contestataria, complaciente, refutadora, etc., es decir, es la actividad dialógica que no es menos activa que la actividad concluyente, cosificante, la que explica causalmente y mata, la que hace callar a la voz ajena con argumentos sin sentido (Bajtín, 1982: 326).

Con argumento semejante, Clifford Greertz define al antropólogo como «um sujeito que lê» (Risério, 1999: 94). Nadie llega al mundo para repetir la saga de Adán mítico, donde ninguna palabra había sido todavía pronunciada. No. Llegamos a un mundo ya dicho. Del mismo modo, el antropólogo

> não chega a uma cultura como fato de primeiro grau, mas se defronta, através de suas categorias mentais, com o que, por sua vez, já é um construto teórico. É por isso que Geertz diz que tudo o que podemos fazer é tentar alargar os limites do discurso humano (Risério, 1998: 94).

Por ello, el proceso de expansión cultural sólo puede ser pensado como un proceso dialógico que se desarrolla en un gran-tiempo en el interior del cual se forman las más profundas capas de sentido de las obras culturales. Nada de lo que constituye la cultura —en el campo de las artes, la ciencia, las tecnologías, los hábitos, costumbres, valores, por fin, de las relaciones y de todo tipo de experimentación— se restringe tan solamente a su contemporaneidad. Bajtín es radical en ese aspecto: para él una obra no vive si no está impregnada de pasado; todo lo que vive del presente se muere con él. La cultura es un sistema abierto que vive en un *gran tiempo*. Sobre eso afirma Bajtín:

> Al tratar de comprender y explicar una obra tan sólo a partir de las condiciones de su época, tan sólo de las condiciones del tiempo inmediato (...) jamás podremos penetrar en sus profundidades de sentido. La cerrazón en una época no permite comprender tampoco la vida futura de una obra

> durante los siglos posteriores, y esta vida aparece como una paradoja (Bajtín: 1982: 349).

Los «tesoros de sentido» están elegidos en la gran temporalidad de la cultura; por eso, «no existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección» (Bajtín, 1982: 393). ¿No estaremos viviendo, en la cultura del fin de siglo, una «fiesta de resurrección» de sistemas culturales que juzgábamos definitivamente muertos?

Las formulaciones de Bajtín sobre la gran temporalidad no sólo eliminan la dicotomía tradición *vs.* modernidad, sino que sitúan la conexión que une las manifestaciones dentro del circuito dialógico. Para comprender los constituyentes de las culturas híbridas, dentro de ese gran tiempo, es necesario avanzar en dos direcciones: aplicar a las culturas una mirada más amplia y rehacer el concepto de *frontera*.

En el encuentro dialógico de culturas sólo ocurre la expansión si la relación entre ellas fuera considerada como punto de vista más amplio y descentralizado. Cuando dos culturas se encuentran, una dirige a la otra una mirada *más amplia*. Es inútil creer que sólo se comprende una cultura cuando se sumerge en ella, ignorando toda la cultura de donde se partió. «En la cultura», afirma Bajtín, «la extraposición viene a ser el instrumento más poderoso de la comprensión» (1982: 352). ¿Y qué es la extraposición? Nada más que la capacidad de crear un diálogo con la cultura ajena, dirigiendo a ella nuestras preguntas. Dice Bajtín:

> Planteamos a la cultura ajena nuevas preguntas que ella no se había planteado, buscamos su respuesta a nuestras preguntas, y la cultura ajena nos responde descubriendo ante nosotros sus nuevos aspectos, sus nuevas posibilidades de sentido. (...) En un encuentro dialógico, las dos culturas no se funden ni se mezclan, cada una conserva su unidad y su totalidad abierta, pero ambas se enriquecen mutuamente (Bajtín, 1982: 352).

El encuentro dialógico surge como fruto de la extraposición, entendida como un proceso de iluminación mutua donde es posible ver las diversas confluencias culturales sin jerarquías, pero en relaciones, confrontaciones dialógicas y complementariedades. ¿Qué mejor definición se podría reivindicar para el multiculturalismo americano? Por ello, para llegar a una definición precisa del fenómeno del que estamos hablando, me sirvo de la orientación dialógica como

el instrumento teórico fundamental para la comprensión del hibridismo en la cultura.

Extraposición se traduce como la capacidad de considerar que en un mismo espacio visual inciden varios puntos de vista, aunque cada uno proceda de un único punto. Mirar la cultura desde un punto de vista extrapuesto es ver en ella una multiplicidad de focos. Ninguna cultura podría considerarse como tal sin ver su alteridad. Para Bajtín:

> La cultura ajena se manifiesta más completa y profundamente sólo a los ojos de *otra* cultura (pero aún no en toda su plenitud, porque aparecerán otras culturas que verán y comprenderán aún más) (Bajtín, 1982: 352).

4.2. *Frontera* como espacio de la semiosfera

Frontera es un concepto formulado para tratar del espacio semiótico de la cultura, constituido por el encuentro dialógico entre culturas, según la extraposición.

García Canclini (1998: 349) observó en sus estudios que «en toda *frontera* hay alambres rígidos y alambres caídos». Aunque entienda *frontera* como división, él abre una brecha para la posibilidad de comprender el encuentro de las culturas. Esto porque la imagen del «alambre caído» permite pensar en una interacción entre lo que está dentro y lo que está fuera. No fue muy diferente la idea que llevó el semiólogo ruso Iuri Lotman a elaborar el concepto de *frontera* en la cultura, o sea, ésta no como borde divisorio, sino como filtro traductorio (1996: 26-29). Guiado por la noción matemática —*frontera* como un conjunto de puntos pertenecientes simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior—, Lotman ve en la *frontera* un mecanismo traductorio dentro del espacio semiótico de la cultura marcado por una semiodiversidad que él denomina *semiosfera*:

> La frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial, sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. Así pues, sólo con su ayuda puede la semiosfera realizar

> los contactos con los espacios no-semiótico y a lo semiótico. (...) Desde este punto de vista, todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera. La frontera general de la semiosfera se interrelaciona con las fronteras de los espacios culturales particulares (Lotman, 1996: 26).

Aunque el espacio de la semiosfera tenga un carácter abstracto, el mecanismo que lo define —el filtro traductorio de la *frontera*— tiene una concreción. Y ello, porque la noción de círculo, como delimitadora de lo que pertenece y lo que no pertenece a un determinado conjunto, no tiene nada de abstracto, aunque conjunto sea una noción primitiva de las matemáticas que no puede ser definida con precisión, sino sugerida por la idea de agrupamiento de objetos que son llamados elementos. Cuando decimos la palabra conjunto estamos pensando en la regla o ley que nos permite afirmar si un objeto o número pertenece o no al conjunto, esto es, si ese número u objeto goza o no de las mismas propiedades de los elementos del conjunto y solamente de estas. Conjunto es un dominio de variables. En la geometría, el círculo corresponde a un conjunto de puntos M de un plan euclidiano que se situan equidistantes (radio) de un punto dado, situado en el centro, centrípeto. En cuanto el círculo es el límite, la circunferencia es el contorno de un círculo y tiende a la región periférica. Ésa es la región precisa de la *frontera* y dominio de la semiosfera. Esas nociones matemáticas son fundamentales para garantizar la coherencia de las formulaciones teóricas que ven la *frontera* como región liminal y como dominio de un mecanismo de semioticización capaz de traducir mensajes externos en lenguaje interno, transformando el no-texto en texto. Sin embargo, la *frontera* no es un contorno organizado, una vez que es propio de la cultura crear dispositivos que le garanticen no solamente la organización interna, sino también la desorganización externa. De ahí su ambivalencia: tanto separa como une.

Dentro y fuera son los constituyentes de *frontera*. Por ello, es precisa una dosis de cautela para no confundir el proceso de semiotización con una mezcla en que todo se anula: tiempo, espacio, particularidades. ¿Cómo dos culturas se encuentran dialógicamente preservando su especificidad y no permitiendo obstáculos a su expansión? Ésa es una cuestión de la que se ocupan los postulados teóricos tanto de Iuri Lotman como de Mijail Bajtín.

Tanto el concepto de *frontera* como el de extraposición fueron concebidos para relativizar puntos de vista sobre la cultura, promoviendo una visión descentralizada y pasando a entender el hibridismo como

fruto de un multiculturalismo policéntrico, donde el prefijo «poli» no es un centro infinito, sino un principio sistemático de diferenciación, relación y vinculación:

> Within a polycentric vision, the world has many dynamic cultural locations, many possible vantage points. The emphasis in «polycentrism», for us, is not on spatial or primary points of origin but on fields of power, energy, and struggle. The «poly», for us, does not refer to a finite list of centers of power but rather introduces a systematic principle of differentiation, relationality, and linkage. No single community or part of the world, whatever its economical or political power, is epistemologically privileged (Shohat & Stam, 1994: 48).

Vista desde ese ángulo, la posibilidad de tratar el multiculturalismo a través de una visión policéntrica contribuye a debilitar las dicotomías y jerarquías. Aunque no se nieguen cuestiones de orden histórico-políticas, particularmente las ocurrencias con ocasión de la expansión ultramarina, no se puede eliminar la dialogía de los encuentros culturales. Por eso, la idea de hibridismo como mezcla se torna un Jano de doble cara: en vez de valorar las ambivalencias, refuerza ambigüedades y jerarquías, anulando la riqueza de la diversidad. En la *frontera* no hay mezclas, sino confrontación y heterogeneidad estructural, sin las cuales no hay espacio semiótico.

Además de filtro, la *frontera* desempeña otra función en la semiosfera: «es un dominio de procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia de la *oikumena* cultural, para de ahí dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas» (Lotman, 1996: 28). Gracias a esa función, la cultura vive momentos explosivos que cambian completamente los caminos más o menos en vigor:

> En este sentido, la semiosfera del mundo contemporáneo, que, ensanchándose constantemente en el espacio a lo largo de siglos, ha adquirido en la actualidad en carácter global, incluye dentro de sí tanto las señales de los satélites como los versos de los poetas y los gritos de los animales. La interconexión de todos los elementos del espacio semiótico no es una metáfora, sino una realidad (Lotman, 1996: 35).

La necesidad de valorar la *frontera* como espacio semiótico no es un imperativo teórico, sino una propuesta alternativa para entender momentos explosivos de la cultura sin el recurso del determinismo his-

tórico. Si es verdad que la cultura es acumulativa, es preciso prever momentos de mayores concentraciones que, aunque imprevisibles, no son regidos por la causalidad. Ésta es la realidad de la que habla Lotman cuando intenta examinar la semiosfera del mundo contemporáneo cuya semiodiversidad no se puede negar.

5. INTERVALO Y EXPLOSIÓN

La afirmación de que el polo generador de la semiosfera es la comprensión, revela otro mecanismo de la frontera en la cultura: la posibilidad de transformar la información en comunicación y conocimiento. No se trata de la transferencia de información (del ambiente para el organismo), sino de traducción de un sistema del mundo externo en otro. Visto por ese lado, lo que importa no es el exterior/interior, sino la presencia de la *frontera*. Se trata de un proceso de semioticización de lo que entra y su conversión en información. La cultura aparece como un complejo tejido de textos, encadenados. En el interior de ese *texto* se forma un espacio de alta densidad informativa y, por lo tanto, semiótica, que lleva la cultura a vivir momentos de explosión. Ése es, sin duda, el argumento fundamental para que las *fronteras* en la cultura sean objeto de preservación, jamás de extinción. Gracias a esos momentos explosivos el encuentro dialógico de las culturas se expande y produce la imprevisibilidad. En la cultura occidental, la caída del Imperio Romano resultó de un proceso explosivo. La teoría de la explosión, tal como está formulada en el abordaje semiótico de la cultura, presenta una alternativa para la comprensión del hibridismo y de todos los fenómenos culturales que viven de la alta densidad informativa, o mejor, sobre *fronteras*:

> La humanidad ha vivido entre los siglos XVIII y XX un proceso que puede describirse como realización de una metáfora: los procesos socioculturales se encuentran bajo el influjo de la imagen de la explosión no como concepto filosófico, sino en su vulgar correlación con la explosión de la pólvora, de la dinamita o del núcleo atómico. La explosión como fenómeno físico, transferible sólo metafóricamente a otros procesos, ha sido identificada por el hombre contemporáneo con ideas de devastación y se ha vuelto símbolo de destrucción. Pero si en la base de nuestras representaciones de hoy estuviera la asociación con las épocas de los grandes descubrimientos, como el Renacimiento, o en general con el arte, entonces el concepto de explosión evocaría en nosotros fenómenos como el nacimiento de una nueva criatura viviente o cualquier otra transformación creativa de la estructura de la vida (Lotman, 1999: 22-23).

El crecimiento de los sistemas de signos, de los lenguajes y de los códigos culturales, que se iniciaron con la planetarización de la cultura, es un síntoma sensible de un momento de explosión:

> Dalle situazioni prevedibili non scaturisce alcunché di radicalmente nuovo. Potremmo dire anzi che la novità è il risultato di situazioni imprevedibili per principio. La situazione imprevidibile non è qualcosa che sfugge ai rapporti di causa-effetto: la prevedibilità è funzione del livello delle nostre osservazione (...) Il momento dell'esplosione interrompe la catena delle cause e degli efetti e proietta in superficie uno spazio di eventi parimenti probabili di cui è impossibile per principio dire quale si realizzerà.
> Il momento dell'esplosione si colloca nell'intersezione di passato e futuro, in una dimensione quasi atemporale (Lotman, 1994: 35).

Si el concepto de *frontera* procede de la matemática, el concepto de explosión procede, se puede decir, de la geometría fractal: no se trata de una ruta que va de un punto a otro, sino de una encrucijada que permite la elección de un camino. Los procesos explosivos de los que se ocupa Lotman son de larga duración, de extensión plurisecular (eso no es una paradoja, sino la necesidad de estudiar la brevedad de un relámpago como un fenómeno de atemporalidad, como fenómeno del análisis histórico), que ocurren entre el tiempo y la eternidad. Pluriseculariedad y atemporalidad no solamente se excluyen, sino que también se interrelacionan mutuamente.

El proceso explosivo, así concebido, corresponde a un momento de tamaña intensidad informativa que las fuerzas en interacción constituyen una *unidad intervalar*. La noción de intervalo viene a formular la idea de *frontera* como espacio de expansión de la semiodiversidad y, consecuentemente, de enriquecimiento de la semiosfera. Formulado por el teórico ruso Iuri Tinianov, todavía en los años 20, para dar cuenta de la interacción entre formas discursivas del lenguaje, particularmente entre prosa y verso, la idea del intervalo se extiende a otros textos culturales, además de a la literatura. Esto porque la llave de ese concepto es el ritmo entendido aquí como una forma dinámica de dislocación. El ritmo es pasaje de una dimensión a otra. Luego el ritmo es, por sí, una *unidad intervalar* que puede servir de medida para la apreciación de varias dislocaciones.

Como regla, la noción de intervalo presupone un espacio entre dos extremos. Cuando Tinianov piensa en el intervalo como unidad rítmica, está considerando la dinámica, o mejor, la fuerza de inercia presente en cada segmento de la dislocación. Considerando prosa y

poesía como los dos extremos del intervalo, Tinianov verifica que cuanto mayor es la fuerza de inercia, mayor es la tendencia para la aproximación de un polo. Cuanto menor, más intensidad y mayor es el dinamismo. Por ejemplo, si en la prosa la fuerza de inercia alcanza grados exorbitantes, en la poesía es cero. Dice Tinianov:

> Il verso è il linguaggio trasformato, il discorso umano cresciuto su se stesso. La parola nel verso possiede sfumature semantiche inattese, il verso dà una nuova dimensione alla parola. Il nuovo verso è il nuovo modo di vedere. La crescità di questi nuovi fenomeni avviene solo negli intervalli, quando cessa di agire la forza di inerzia. In fondo noi conosciamo solo l'azione dell'inerzia; l'intervallo, quando questa viene a mancare, secondo le leggi ottiche della storia, ci sembra un vicolo cieco. (In fin dei conti, ogni innovatore fatica per una nuova inerzia, ogni rivoluzione è attuata in vista di un nuovo canone.) Nella storia non ci sono comunemente vicoli ciechi, ci sono soltanto intervalli (Tynjanov, 1968: 241).

El momento explosivo de la cultura asume las características de una *unidad intervalar* exactamente porque todo lo que en él ocurre está impulsado por el grado cero de la fuerza de inercia; por lo que promueven convulsión y contribuyen al surgimiento de manifestaciones emergentes. No se sabe a lo cierto para que lado va, por eso la apertura a la emergencia. El intervalo es explosivo porque representa la máxima concentración de fuerzas. Lotman no tenía ninguna duda de esto:

> ... el momento de la explosión indica el inicio de una nueva fase. (...) Cuando se contempla la idea de explosión, su contenido resulta drásticamente cambiado: allí se incluye la representación de la energía y de la velocidad del acontecimiento, de la superación de la resistencia de las fuerzas contrastantes, pero resulta decididamente excluida la idea de la imprevisibilidad de los resultados de la elección de una entre las muchas posibilidades. De este modo, se excluye del concepto de explosión el momento de la informatividad: éste es sustituido por el fatalismo (Lotman, 1999: 32).

A partir de ahí, desde un punto de vista semiótico, la explosión corresponde a un desarrollo acelerado de sistemas en el interior de la cultura que introduce una dinámica inusitada en el interior del conjunto. Y, contrariamente a lo que se piensa, «en el curso de las explosiones culturales en la historia de la civilización mundial no ocurre una nivelación de esta última: tienen lugar procesos diametralmente opuestos» (Lotman, 1996: 101). El movimiento acelerado, en vez de disminuir, aumenta la variedad e informatividad del texto cultural en

el contexto de la civilización mundial. La principal consecuencia de la explosión es la descentralización entre los sistemas y la redistribución de las fronteras entre ellos. En ese sentido, Lotman ve en la explosión una llave para la comprensión de la cultura de dimensión planetaria. En ella la noción de cultura como *texto*, esto es, como sistema dinámico capaz de multiplicarse en varios sistemas semióticos, aparece con toda propiedad. El concepto de *texto*, así concebido, explica las explosiones culturales para alcanzar la *semiosfera*. Para Lotman:

> el problema de las diversas yuxtaposiciones de textos heterogéneos, planteado tan agudamente en el arte y la cultura del siglo XX, es, en realidad, de los más antiguos (...) La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de «texto en los textos» y que forma complejas entretejeduras de textos. Puesto que la propia palabra «texto» encierra en su etimologia el significado de entretejedura, podemos decir que mediante esa interpretación le devolvemos al concepto «texto» su significado inicial (Lotman, 1996: 102; 109).

La explosión, como ese desarrollo acelerado de sistemas, suministra la imagen de las radicales transformaciones que ocurren en el interior de la cultura de forma encadenada, promoviendo la expansión de los sistemas, nunca la jerarquía ni la dicotomización. Eso es lo que interesa para la semiótica de la cultura.

El texto, concebido por la dinámica semiótica del texto en el texto, no es solamente proceso combinatorio, sino interpretación de la cultura. El hecho histórico-cultural leído como texto es una interpretación de la cultura y, por eso, una alternativa.

6. RESPUESTAS PROVISIONALES PARA CUESTIONES TRANSITORIAS

La teoría de la explosión está fundada en una única certeza: los momentos explosivos son imprevisibles e inciertos. De la misma manera, es lo que resulta del encuentro dialógico de la cultura. La defensa subterránea, a lo largo de esta exposición, de preservar las *fronteras* en la cultura corresponde a una necesidad de preservar la diversidad cultural del planeta como forma de garantizar su expansión. En verdad, se trata de un ataque contra todo tipo de etnocentrismo que se encuentra

diseminado en muchas de las teorías de la postmodernidad. Por eso, hago mías las palabras iluminadas de Antonio Risério:

> Em meio ao imenso rol de problemas e desequilíbrios planetários, com o açoite da pobreza queimando no corpo do mundo, vou me dar ao luxo de destacar aqui três grandes questões. Preservar um humano é uma delas. Preservar a biosfera é outra. Mas além da biodiversidade, temos de preservar também a semiodiversidade (...) Para dizer o óbvio, liberdade e ética inexistem fora do reino dos signos. Toda ética traz, como seu fundamento, uma construção antropológica. E é justamente a semiodiversidade, a existência neobabélica, que faz a amplitude do arco de preguntas e respostas possíveis, coisa fundamental nesse momento da aventura humana na Terra (Risério, 1999: 108).

La reivindicación debe ser vista, antes de todo, como una postura resultante de una consciencia responsable, base de todo diálogo intercultural. La defensa de la semiodiversidad choca frontalmente con la idea de mezcla resultante de la caída de *fronteras* en la edad postmoderna. Contrariamente a lo que se podría suponer, la mezcla no es favorable a la ambivalencia. Por el contrario, anula las fuerzas en confrontamiento en nombre de otro, sincrético, donde lo híbrido es irregularidad dentro de un conjunto jerárquico. Como toda interpretación de la cultura, ésta también es alternativa: una conexión solamente de una cadena semiótica cuyo límite se sitúa entre *fronteras*. A la luz del concepto semiótico de *frontera* es posible llegar al concepto de explosión. *Frontera* es diálogo entre diferentes sistemas y consecuentemente con una muy alta concentración semiótica. Ése es el cuadro de la cultura planetaria que garantiza la semiodiversidad o de la coexistencia entre los diferentes sistemas de la semiosfera. Ésta es la zona de liminalidad donde los sistemas de signos de la cultura entran en interacción y desarrollan fuerzas en explosión.

Referencias bibliográficas

BAJTÍN, M.M. (1982). *Estética de la creación verbal* (trad. Tatiana Bubnova). México: Siglo Veintiuno.

BAKHTIN, Mikhail (1988). *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Unesp.

BERND, Zila (1996). «Formas e sentidos do híbrido na literatura brasileira». *Language and Literature Today: Proceedings of the XIXth Triennial*

Congress of the International Federation for Modern Languages and Literature (General Editor Neide de Faria). Brasília: Universidade de Brasília.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1998). *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da Modernidade* (trad. Ana Regina Lessa e Heloiza Pezza Cintrão). São Paulo: EDUSP.

GEERTZ, Cliford (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos.

LOTMAN, Jurij (1984). *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (trad. Simonetta Salvestroni). Venezia: Marsilio.

— (1994). *Cercare la strada. Modelli della cultura*. Venezia: Marsilio.

LOTMAN, Iuri (1996). «Acerca de la semiosfera». *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto* (ed. e trad. Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra.

— (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social* (trad. Delfina Muschetti). Barcelona: Gedisa.

RISÉRIO, Antonio (1995). «En defesa da semiodiversidade». *A via Vico e outros escritos*. Salvador: Oiti, 1999.

— (1998). *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert (1994). *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London & New York: Routledge.

TYNJANOV, Jurij (1968). «Intervallo». En *Avanguardia e tradizione* (trad. Sergio Leone). Bari: Dedalo Libri.

ZAVALA, Lauro (1993). «Hacia una teoría dialógica de la liminalidad cultural: escritura contemporánea e identidad cultural en México». En *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporâneo*, Ramón Alvarado y Lauro Zavala (compiladores). México: Universidad Autónoma Metropolitana, Nueva Imagen.

RETÓRICA Y ANÁLISIS DE DISCURSOS

Milton José Pinto

Escola de Comunicação - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Enseñada como disciplina obligatoria en escuelas y universidades occidentales hasta el siglo XVIII y tras volver hoy al orden del día, la causa de su presencia en los eventos de los medios, la *retórica* dejó trazos muy fuertes en nuestra cultura de producción de textos. Surgió en las colonias griegas de Sicilia, allá por el año 485 A.C., se desarrolló, a partir de los procesos de convencimiento utilizados por los hombres en su vida cotidiana, como un conjunto de técnicas para creación de discursos (siempre que se trate de retórica clásica, esta palabra está empleada en el sentido de textos proferidos en vivo delante del público) judiciales, usados en tribunales, en los que se reivindicaba la posesión de tierras. Después estas técnicas salieron de los tribunales hacia otros géneros de textos, frecuentes en la vida cotidiana de los griegos, en los que se argumentaba para defender una tesis: los discursos políticos de las asambleas y los discursos de homenaje. En el transcurso de los siglos, la retórica impregnó también la producción de cualquier tipo de textos, independientemente de los canales movilizados en los procesos de comunicación o del grado de formalidad exigido. Algunas partes de la técnica retórica aún continúan siendo enseñadas hasta hoy como parte

del programa de otras disciplinas escolares relacionadas con la enseñanza de la redacción, la técnica literaria y la oratoria. Por ser una técnica de producción textual, la retórica es también, de modo más o menos implícito, la primera teoría de la producción y recepción de textos. Sus primeros profesores fueron Empédocles de Agrigento, Corax y Tisias. Roland Barthes (1970: 173) resalta su papel como práctica social que atraviesa los tiempos: «la retórica es esta técnica privilegiada (ya que es necesario pagar para adquirirla) que permite a las clases dirigentes asegurar para sí *la propiedad del habla*» (el subrayado es del propio Barthes). Algunos especialistas (Declercq, 1992: 20-21) destacan el hecho de que, en su propio origen, la retórica transpone la violencia al campo social y cultural, trasladando la solución de los litigios del ejercicio puro y simple del esfuerzo físico al universo polémico de los discursos. El *análisis de discursos*, que se interesa particularmente por la disputa de la hegemonía del habla en la sociedad, no deja de ser, de cierta forma, una reflexión sobre la teoría y la técnica de la retórica como práctica social.

El análisis de discursos es una práctica analítica de productos culturales empíricos —denominados *textos*— que, valiéndose de las teorías desarrolladas por la lingüística y por la semiología sobre el uso del lenguaje y otras semióticas en los procesos de comunicación, busca mostrar, a la luz de las modernas teorías sociales, cómo y por qué tales productos producen ciertos efectos de sentido, obedeciendo a determinadas reglas, convenciones o normas socioculturales (muchas veces tácitas o no explicitadas), intentando modificarlas creativamente. Discurso es definido como práctica social de producción de textos, y en su análisis habrá que tener en cuenta tres niveles de contextualización: lo situacional inmediato, lo institucional y lo social más amplio (Pinto, 1999). La convivencia del análisis lingüístico y semiológico con las teorías de las ciencias sociales y humanas está lejos de ser tranquila, especialmente para los científicos sociales, pero muchos de ellos ya comenzaron a darse cuenta de que alteraciones del uso del lenguaje son parte importante en los procesos de cambio social y cultural más amplios, y esta tendencia está en crecimiento. Inicialmente, dentro de las teorías marcadas por el marxismo, Bakhtin (1970, 1977), que tenía a la retórica antigua como un importante punto de referencia, desarrolló la idea de la comunicación como un campo en el que se conquistan posiciones de poder por el ejercicio del lenguaje, anticipando posiciones de Foucault (1971, 1975, 1979). Gramsci (1971) y Althuser (1974) resaltaron la importancia de la ideología en los procesos de reproducción social y Pêcheux (1969) y sus colaboradores, al crear el llamado

del programa de otras disciplinas escolares relacionadas con la enseñanza de la redacción, la técnica literaria y la oratoria. Por ser una técnica de producción textual, la retórica es también, de modo más o menos implícito, la primera teoría de la producción y recepción de textos. Sus primeros profesores fueron Empédocles de Agrigento, Corax y Tisias. Roland Barthes (1970: 173) resalta su papel como práctica social que atraviesa los tiempos: «la retórica es esta técnica privilegiada (ya que es necesario pagar para adquirirla) que permite a las clases dirigentes asegurar para sí *la propiedad del habla*» (el subrayado es del propio Barthes). Algunos especialistas (Declercq, 1992: 20-21) destacan el hecho de que, en su propio origen, la retórica transpone la violencia al campo social y cultural, trasladando la solución de los litigios del ejercicio puro y simple del esfuerzo físico al universo polémico de los discursos. El *análisis de discursos*, que se interesa particularmente por la disputa de la hegemonía del habla en la sociedad, no deja de ser, de cierta forma, una reflexión sobre la teoría y la técnica de la retórica como práctica social.

El análisis de discursos es una práctica analítica de productos culturales empíricos —denominados *textos*— que, valiéndose de las teorías desarrolladas por la lingüística y por la semiología sobre el uso del lenguaje y otras semióticas en los procesos de comunicación, busca mostrar, a la luz de las modernas teorías sociales, cómo y por qué tales productos producen ciertos efectos de sentido, obedeciendo a determinadas reglas, convenciones o normas socioculturales (muchas veces tácitas o no explicitadas), intentando modificarlas creativamente. Discurso es definido como práctica social de producción de textos, y en su análisis habrá que tener en cuenta tres niveles de contextualización: lo situacional inmediato, lo institucional y lo social más amplio (Pinto, 1999). La convivencia del análisis lingüístico y semiológico con las teorías de las ciencias sociales y humanas está lejos de ser tranquila, especialmente para los científicos sociales, pero muchos de ellos ya comenzaron a darse cuenta de que alteraciones del uso del lenguaje son parte importante en los procesos de cambio social y cultural más amplios, y esta tendencia está en crecimiento. Inicialmente, dentro de las teorías marcadas por el marxismo, Bakhtin (1970, 1977), que tenía a la retórica antigua como un importante punto de referencia, desarrolló la idea de la comunicación como un campo en el que se conquistan posiciones de poder por el ejercicio del lenguaje, anticipando posiciones de Foucault (1971, 1975, 1979). Gramsci (1971) y Althuser (1974) resaltaron la importancia de la ideología en los procesos de reproducción social y Pêcheux (1969) y sus colaboradores, al crear el llamado

análisis automático del discurso, identificaron los discursos como una destacada forma lingüística y material de ideología. Bourdieu (1982), a pesar de sus críticas al análisis de discursos y a su pretensión de partir de datos del análisis lingüístico para explicar fenómenos sociales, incorpora a sus teorías sobre la constitución de los campos sociales y culturales elementos de la pragmática lingüística. Habermas (1984, 1989) también incorpora elementos de la pragmática, al mismo tiempo que enfatiza la colonización de la vida cotidiana por los «sistemas» de la economía y del Estado, lo que él ve como un movimiento de los usos «comunicativos» del lenguaje —orientados para la producción del entendimiento— para usos «estratégicos» del mismo —orientados para volver exitosos los intentos de llevar a las personas a hacer cosas—. El uso estratégico del lenguaje es la esencia de la retórica, cuya difusión, por lo menos desde los tiempos de los griegos, parece invalidar la propuesta de Habermas, según la cual esta «colonización» resulta de un proceso reciente. ¿Será que alguna vez existió un uso puramente «comunicativo» del lenguaje? Para el análisis de discursos contemporáneos tal uso sería una utopía, cuya concepción parece haber sido heredada por Habermas de la pragmática lingüística.

Aunque los abordajes generalistas tradicionales aún sean predominantes, el lingüista y analista de discursos Norman Fairclough (1992) trata de mostrar que el creciente interés de científicos sociales por los usos del lenguaje podría estar ligado a un real aumento de la importancia de la función del lenguaje en los procesos sociales. Da como ejemplos probatorios de su hipótesis la extensión de la noción de mercado a nuevas áreas de la vida social: como la educación, sentida principalmente en las modificaciones sufridas por las prácticas discursivas, es decir, por las prácticas de lenguaje (relexicalización de actividades y relaciones: por ejemplo, nombrando a los alumnos como «consumidores» o «clientes», cursos como «paquetes», y una sutil reestructuración de las prácticas discursivas de la escuela, bajo el impacto de discursos venidos del exterior, como los de la publicidad, la administración y la consejería); la transformación de la cultura discursiva en los locales de trabajo de muchas empresas, con la creación de los «círculos de calidad», que dan más voz a los empleados con relación a la administración; y cambios en las relaciones entre médicos y pacientes, entre los políticos y el público, entre hombres y mujeres en los locales de trabajo, por la alteración de prácticas discursivas vigentes hasta hace poco.

La creciente importancia dada a las prácticas discursivas en las transformaciones sociales viene sumándose a una preocupación de su

control por medio de tecnologías discursivas de poder, aplicadas por profesionales que, sistemáticamente, investigan, proyectan y aplican entrenamientos en prácticas discursivas, como los psicólogos sociales involucrados en *skill training* (Argyle, 1978). El análisis de la naturaleza del poder en las sociedades modernas, desarrollado por Foucault en algunos de sus trabajos de la fase genealógica (Foucault, op. cit.), colocó el discurso y el lenguaje en el ámbito de los procesos y prácticas sociales. El carácter del poder en las sociedades modernas aparece unido al problema de administrar las poblaciones. El poder está implícito en las prácticas sociales del día a día y distribuido en todos los dominios de la vida social, en la cual está permanentemente involucrado, sin mostrarse abiertamente. El poder moderno no es impuesto desde arriba por ningún agente colectivo, como una clase social o el Estado, sobre grupos o individuos; él se desarrolla «desde abajo» por medio de ciertas «microtécnicas», como el examen, en los sentidos médico y escolar, que surgió en instituciones hospitalarias, prisiones y escuelas en el inicio del período moderno. Estas técnicas de poder se desarrollaron teniendo como base los conocimientos generados, por ejemplo, por las ciencias humanas y sociales; mas por otro lado, estas técnicas son empleadas, con gran frecuencia, para ejercer el poder en la captación del saber. El poder y el saber están así en una relación binaria de implicación en la sociedad moderna. Algunas de esas tecnologías discursivas de poder están en las manos de profesionales de la comunicación, como periodistas y mercadólogos, que las aprendieron en las facultades o redacciones bajo el inocente disfraz de una técnica sin ideología, independiente de los contextos sociales, como habilidades que pueden ser aplicadas en diferentes y variados dominios culturales. Algunos ejemplos son las técnicas de redacción periodística (el encabezado y la pirámide de información invertida; la selección, la valorización y la jerarquización, por parte del periodista, de las noticias, según el impacto afectivo-emocional que pueden causar en el público), introducidas en los periódicos brasileños a partir de los años 50 y las técnicas publicitarias. Volviéndose hegemónicas, dejaron de ser percibidas como motivadas socialmente y se transformaron en recetas de aplicación obligatoria y generalizada, objeto de enseñanza reverenciada y defendida ardorosamente por sus practicantes (periodistas, publicistas y profesores), temerosos de perder su pequeña parcela de poder/ saber. En la constitución de estas técnicas, un componente importante y privilegiado es la retórica clásica.

La práctica retórica llegó a su apogeo, dentro de la cultura griega, con los sofistas, como Gorgias y Protágoras, que fueron duramente

atacados por Platón, por la boca de su filósofo-personaje Sócrates, en diversos de sus diálogos más polémicos y tendenciosos *(Fedro, Gorgias, Protágoras, Teeteto, Sofista)*, por sustituir la búsqueda del conocimiento y de la verdad por la construcción de simulacros verosímiles que escondían intereses de individuos y grupos, utilizando una técnica de producción discursiva, centrada más en la emoción que en la razón, destinada a la cooptación del público. El primero de esos intereses estaría unido, en la crítica del Sócrates platoniano, al hecho de que los sofistas recibían dinero para preparar o enseñar cómo preparar discursos, tal como los profesionales de comunicación de hoy, profesores o especialistas de los medios. Entonces, esta concepción de discurso como simulacro interesado (que Aristóteles dejó en segundo plano en su *Arte Retórica* por las críticas de Platón, que renació a partir de Roma y de las obras de Cicerón) es uno de los conceptos centrales del análisis de discursos contemporáneos. Platón, evidentemente, como la mayoría de las personas, especialmente intelectuales y políticos de todas las épocas, de modo dogmático y autoritario, pensaba sinceramente que sus propios discursos no eran simulacros en el sentido que criticaba y sí la expresión de la verdad. Fue una víctima ilustre de ceguera ideológica. Aristóteles fue más cuidadoso: en lugar de oponer verosimilitud y verdad, como su maestro, prefirió concentrarse en la definición de los buenos y malos usos de la retórica, como un arte de la verosimilitud al servicio de la argumentación en los discursos de la vida práctica. Intentó en este sentido establecer una diferenciación entre verosimilitud absoluta y verosimilitud aparente, por ejemplo, al criticar técnicas argumentativas de Corax y Protágoras (Aristóteles, *Arte Retórica*, II, 24):

> Son aplicaciones de ese lugar que componen la *techné* de Corax: si un hombre no da margen a que a él sea dirigida una acusación, si, por ejemplo, un hombre físicamente débil es acusado de agresión, su defensa será que no sería verosímil ser culpable; mas si el acusado da margen a la acusación, si, por ejemplo, él es físicamente fuerte, su defensa será que no sería verosímil que él fuera culpable, ya que sería verosímil que se creyera que él es culpable. Lo mismo sucede en otros casos; pues necesariamente, o se da o no se da margen a la acusación; entonces, los dos casos parecen verosímiles; mas uno es realmente verosímil; el otro no es verosímil de forma absoluta, mas en la medida de lo que acabamos de decir y tornar el más débil de los argumentos en el más fuerte consiste precisamente en eso. Así nos indignaríamos con razón de la profesión de Protágoras; pues es una carnada, una apariencia de verosimilitud.

Tanto a Platón como a Aristóteles les faltaba la percepción, que hoy forma parte del día a día del análisis de discursos, de que verdad y

verosimilitud no son valores absolutos, sino valores sociales que los interlocutores deben conquistar en los embates comunicacionales. Todo proceso de comunicación es un proceso polémico de convencimiento, donde poder y saber están en juego y donde los valores sociales se reproducen o se modifican. La práctica discursiva es, dialécticamente, al mismo tiempo constitutiva y creativa (v. Fairclough, *pássim*) de aquellos valores.

La retórica, según Aristóteles (op. cit.) y Cicerón (1964, 1973), es el arte (palabra que en el sentido clásico es más o menos equivalente en sentido a lo que hoy denominamos técnica) de persuadir relativamente las causas comunes bajo el ángulo de lo justo y de lo injusto, de lo útil o de lo perjudicial, del bien y del mal lo que lleva a la definición de tres géneros de discursos, respectivamente: el *judicial*, el *deliberativo* y el *epidíctico* (demostrativo o teórico). Los tratados de retórica dividían tradicionalmente la producción de un discurso en cinco fases: la *invención* o creación de los lugares de argumentación *(topoi)*; la *disposición* o agenciamiento estructurado de las pruebas a lo largo del texto; la *elocución* o elección de las palabras y expresiones —uso de las llamadas figuras de la retórica, en las que se incluyen las figuras de sustitución o *tropoi*, como la metáfora— apropiadas para la finalidad del discurso; la *memoria* o técnica de memorización del discurso, preparatoria para su realización oral en público; y la *acción* o técnica para la realización física del discurso (uso de la voz y de la expresión corporal), como en una representación teatral. Las dos últimas partes prácticamente fueron olvidadas por los tratados a partir de la Edad Media, aunque se mantuvieron en la tradición por un proceso de imitación. Voy a resumir y comentar, siempre desde el punto de vista del análisis de discursos contemporáneos, la segunda y, principalmente, la primera de las partes de la retórica.

La *invención*, primera etapa de la preparación de un discurso según la *techné rhetoriké*, no tiene nada de invención, en la acepción de la palabra. Los argumentos para usar en un determinado discurso son copiados de discursos anteriores de la tradición, donde habían funcionado bien, por lo que se acostumbraba a reunirlos en listas y clasificarlos en relación al tipo de público al que deberían ser aplicados, a disposición de los interesados, como en la *Tópica* de Aristóteles. La idea de *polifonía*, tan presente en los análisis actuales por la influencia de Mijail Bajtín (op. cit.), encuentra ahí su fundamento. Los lugares de argumentación o *topoi* eran organizados en tres *pruebas* (o *deberes* del orador según Cicerón): la prueba *ética*, relativa a la imagen

que el orador muestra de sí mismo en su discurso (el orador debe *agradar*) la prueba *patética*, relativa a las pasiones que se deben despertar en la audiencia (el orador debe *conmover*) y la prueba lógica, relativa a los razonamientos en que los argumentos eran empleados (el orador debe *instruir*).

La prueba ética (Aristóteles, *Arte Retórica*, II, 1) consistía en crear con el discurso un *ethos*, carácter o imagen moral del orador y el efecto de esta imagen sobre el público, cuya disposición buena o mala determina la eficacia del discurso. Como el arte retórico argumenta dentro del sentido común, con miras a la creación de verosimilitud, el crédito del orador ante el público es un factor decisivo, pues la confianza del público abre el camino para la persuasión. El concepto de *ethos* se modificó por influencia de la tradición cristiana en un sentido moralizante, siendo muchas veces interpretado con el sentido de que el valor moral del orador es lo que determina el éxito del discurso y garantiza su honestidad. Declerq (1992: 47) muestra que esta interpretación es totalmente ajena al pensamiento aristotélico: se persuade por el carácter cuando el discurso en sí mismo torna al orador digno de fe. El *ethos* debe ser comprendido como una condición técnica e intrínseca del proceso de persuasión, y no como cualidades morales extrínsecas al orador. El arte de argumentar es amoral y sólo su uso puede ser regido, externamente, por la moral vigente. Era común en los exámenes de retórica en la Edad Media que el alumno tuviera que presentar ante la banca examinadora dos discursos: uno atacando, otro defendiendo la misma tesis; como ya se dijo, como tecnología discursiva de conquista de hegemonía, la retórica es considerada ideológicamente neutra. Verdad, verosimilitud, valores éticos o estéticos quedan a juicio del público, en la recepción. La prueba ética define el discurso como un espectáculo, afectando duramente cualquier ilusión de sinceridad. Es importante también registrar que, para Aristóteles, esta imagen del orador es también distinta del contenido del discurso: no se trata de un autorretrato benévolo y elogioso. El *ethos* es exactamente lo que el análisis de discursos denomina hoy *sujeto de la enunciación o enunciador* (Pinto, 1999: 31): la actividad discursiva deja un conjunto de marcas formales que remiten a la persona del orador, con miras al público. La memoria sociocultural de éste se encarga, casi instintivamente, de identificar e interpretar cada una de los marcas como un indicio, a medida que el discurso es proferido. La prueba ética se constituye así por todo lo que en el proferimiento del discurso contribuye a crear una imagen del orador destinada al público: tono de voz, velocidad de emisión del habla, elección de

modos de decir (palabras, tipos de frases, argumentos, etc.) y de modos de mostrarse (gestos, mímica, dirección de la mirada, postura, ropas, adornos, etc.); todo aquello que el orador moviliza para hacer una imagen psicosociológica de sí mismo. Nuestros mercadólogos políticos no inventaron nada.

La prueba patética (Aristóteles, *Arte Retórica*, II, 1-17) consistía en provocar en el público un *pathos* o una pasión, con el objetivo de tornar más favorable su disposición para juzgar. La movilización de la pasión del público era conseguida a través de una representación de comportamientos, acciones o situaciones susceptibles de inducirlas. En la definición aristotélica, la palabra pasión se aleja de su sentido etimológico (asociado a sufrimiento moral) y pasa a ser entendida en el proceso de persuasión como agente de variación del juicio: «Las pasiones son las causas que hacen variar a los hombres en sus juicios y tienen como consecuencia el dolor o el placer, como la cólera, la piedad, el miedo, y todas las otras emociones de ese género, así como sus opuestos» (op. cit., II, 1). Aristóteles analiza las pasiones por grupos de contrarios, como sugieren las citas: cólera y calma (II, 2 y 3); amistad y odio (II, 4); miedo y seguridad (II, 5); vergüenza e impudor (II, 6); dedicación y descuido (II, 7); piedad e indignación (II, 8 y 9); envidia y desprecio (II, 10 y 11). A estas definiciones agrega la de los caracteres según la edad (juventud/vejez/madurez - II, 12, 13 y 14); las de nobleza y generosidad (II, 14) y las de los ricos y los poderosos (II, 17). La prueba patética exige por parte del orador un saber psicosocial sobre las pasiones, relativo a tres puntos que Aristóteles en sus definiciones tomó prestados de Platón del *Fedro*: qué disposición emocional previa (*habitus*) es favorable al surgimiento de la pasión; a quién está dirigida; y relativamente a qué objetos. Este conocimiento suministra las premisas del razonamiento persuasivo y define una *doxa* o sentido común compartido por el orador y su público, donde los valores ideológicos hegemónicos están cristalizados. El *pathos* sería lo que en el análisis de discursos contemporáneos se denomina *sujeto hablado* o *destinatario* (Pinto, 1999: 31), el lugar o imagen que el orador crea en su discurso para que ocupe el público. Los argumentos éticos y patéticos, que se destinan a capturar la aprobación del público por el lado emocional, creando imágenes simpáticas y empáticas del orador y de su público, respectivamente, en el interior de los textos, son hoy llamados por los analistas *efectos de sentido*.

La prueba lógica (Aristóteles, *Arte Retórica*, I, 4-15 y II, 18-26), que en relación a las dos pruebas anteriormente comentadas generalmente

se rotula como prueba objetiva, consistía en el propio discurso, en aquello que demuestra o parece demostrar. Define la argumentación racional por la capacidad persuasiva interna del lenguaje y recibe de Aristóteles, que respondía a las críticas de Platón, como se mencionó anteriormente, una atención y un desarrollo que otros tratados de retórica no tenían. Por lo tanto, la prueba lógica se referiría al enunciado, a la estructura del razonamiento y no a la enunciación, como las pruebas ética y patética, y trae a los estudios de lenguaje un método de argumentación discursiva. Aristóteles intenta desarrollar una lógica apropiada a la persuasión, al mundo de la verosimilitud, partiendo de conceptos que desarrolló en otros textos, como los de inducción y deducción y el cálculo silogístico. El razonamiento inductivo básico es llamado *ejemplo*. La prueba lógica usa diversos tipos de ejemplos: el *imago* consiste en citar a alguien conocido del público como ejemplo de determinados atributos o comportamientos y ganó vida propia como un género literario: el retrato. Aparece hoy a toda hora en anuncios publicitarios, donde figuras notorias de la cultura son asociadas a un producto (*vg*. Pelé anunciando vitaminas o pilas; la actriz Tonia Carrero vendiendo productos de belleza). Otros dos tipos de ejemplos, de carácter narrativo, ganaron también vida propia como géneros literarios (la *parábola* y la *fábula*), y ganaron igualmente lugar de destaque en los anuncios contemporáneos, especialmente en *clips* para televisión. Aparecen también en secciones de periódicos y revistas donde son presentadas diversas pequeñas narrativas (*faits divers*), curiosas o ejemplares, de hechos de la actualidad, como en la sección «A Semana» de la revista semanal *Isto É*. Son narrativas que ejemplifican comportamientos y atributos buenos o malos, y se distinguen por la extensión (la parábola generalmente es extremamente corta, unas dos o tres frases apenas) y por la manera de representar los comportamientos retratados (la fábula sucede en la mayoría de las veces entre animales que hablan y que se comportan como seres humanos). Una característica importante de los ejemplos retóricos es que las historias y personajes raramente son sacados de lo cotidiano, sino de la mitología, la Biblia y obras literarias, e incluso cuando lo son, como en los ejemplos de las secciones de *faits divers* o en los anuncios con personalidades anteriormente citados, lo que se muestra es la figura pública de las personas mencionadas, tipificadas y transformadas en personajes de las narrativas mediáticas.

El razonamiento deductivo básico es denominado *entimema*, que es una forma derivada del silogismo, en el que la premisa mayor genérica en lugar de ser necesaria es apenas probable o incluso apenas posible.

Con frecuencia, los entimemas no aparecen completos en el texto, quedando registradas apenas una de las premisas o la conclusión, dejando al público la tarea de completar el razonamiento. Un uso común de los entimemas en textos periodísticos aparece en noticias en las que el periódico no quiere o no puede afirmar nada con todas las letras. En el noticiario sobre el reciente asesinato de un diplomático en Curitiba, Paraná, los periódicos se esmeraron en presentar a la víctima como un hombre que vivía solo, no recibía visitas de mujeres y era visto en casas nocturnas acompañado de muchachos, definiendo una premisa menor de entimema y dejando al público la tarea de deducir la conclusión: la víctima era homosexual. Gran parte de los *slogans* publicitarios son entimemas o parte de entimemas. En un anuncio reciente aparece un buen ejemplo de entimema retórico: un fabricante de automóviles argumenta con el *slogan*: «Un gran carro no necesita necesariamente ser un carro grande», destacado en texto perforado sobre fondo azul oscuro. En el inicio del texto a la izquierda de este *slogan*, también perforado sobre el fondo azul oscuro, pero en tipos menores, aparecen como un título las frases: «Nuevo Renault Clio» y, justo en la línea de abajo, «Llegó el pequeño gran carro brasileño». Se trata de un entimema completo, pues tiene presentes las dos premisas y la conclusión, y se enriquece retóricamente con el uso del quiasmo («gran carro»/«carro grande»); con el doble sentido del adjetivo «grande», al funcionar como explicativo al ser antepuesto al sustantivo y como restrictivo, al ser pospuesto; y por el uso del oximoron («pequeño gran carro») en la conclusión. La imagen que sirve de fondo al anuncio reduplica la conclusión, mostrando un ejemplar del modelo de carro en cuestión estacionado, en frente de un gran edificio con el frente de vidrio, donde el vehículo se refleja agigantado. Se ve que la prueba lógica está lejos de ser un razonamiento correcto; es incluso un razonamiento falso la mayoría de las veces, según las leyes de la verdadera lógica, reforzando el carácter de simulacro de los discursos. En realidad, su principal función no me parece que sea argumentar, de hecho, sino mostrar al orador como alguien que sabe razonar con sentido común. A pesar de ser presentada como una prueba objetiva, es más un trazo que remite al *ethos* del orador y a la enunciación.

La segunda etapa de la producción de un discurso, dentro de la técnica de la retórica, es la *disposición*, que consiste en la organización del texto en partes y subpartes, cada una con una función específica. El modelo que conocimos de este capítulo de la retórica, en el que el discurso se divide en cuatro partes, nos llegó a través de la obra de

Cicerón, titulada *Particiones Oratorias* (Declercq, 1992: 157): *exordio*, *narración*, *prueba* y *peroración*. El exordio consiste en un vocativo inicial para captar la benevolencia del público (simpatía, interés y atención), con miras a movilizar al mismo tiempo las pruebas éticas y patéticas; y en la presentación de la *causa* que tratará y de la tesis del orador sobre ella. La narración, que también se volvió un género literario independiente, consiste en la exposición de los hechos sobre los cuales el orador se apoya para establecer la convicción. Se trata de la parte central de la *disposición*, donde el orador organiza estratégicamente los elementos de verosimilitud —pruebas, índices o creencias—, destinados a convencer al público, sacando partido de las virtudes explicativas de la narrativa. El *ethos* es igualmente solicitado, pues la credibilidad de la narrativa explicativa está ligada a la imagen del orador. No es otro el papel de la «objetividad» que los periodistas trajeron al día a día de los periódicos al introducir las técnicas del encabezado y de la pirámide invertida como regla básica del género narrativo noticia. La prueba se dividía en *confirmación*, que reúne las pruebas del orador, y en *refutación*, con la que el orador busca destruir las pruebas del adversario. En ambas partes el orador hace una amplia apelación a la llamada prueba lógica, comentada anteriormente, además de utilizar procedimientos comunes en textos literarios, como analogía, descripción, enumeración o explicación por la etimología. La idea de *dialogismo*, muy presente en los análisis contemporáneos gracias a la teorización bajtiniana, aparece aquí claramente: dos visiones o tesis contradictorias, que Foucault (op. cit.) denomina discursos, en su fase genealógica, se enfrentan en el ámbito discursivo. La peroración amplifica y resume la causa o tema, con miras a despertar las pasiones del público a través del uso de las figuras retóricas de la elocución: metáforas, acumulación, graduación, prosopopeya. Los discursos persuasivos contemporáneos conservan también mucho de esta estructura básica, aunque hayan sido creadas diversas variantes en las que la presencia, el peso y el orden de las partes puedan ser alterados (v. Pinto, 1997). El carácter eminentemente literario de la estructura y de los ornamentos sirve aquí también como argumento ético. Al movilizar esos recursos, el orador demuestra su pertenencia a una cultura compartida con el público y revela destreza en un tipo de texto altamente prestigiado en Occidente. En el ámbito discursivo, la hegemonía es conquistada principalmente por el uso del *ethos* y, en menor escala, por el del *pathos*, es decir, la eficacia persuasiva de los discursos está más unida a su enunciación (sus modos de mostrar, interactuar, seducir) que al enunciado (lo que es dicho, su contenido).

Referencias bibliográficas

ALTHUSER, L. (1974). *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Presença/Martins Fontes.

ARGYLE, M. (1978). *The Psychology of Interpersonal Behaviour* (3.ª ed.). Harmondsworth: Penguin Books.

ARISTÓTELES (1981). *Arte retórica e Arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro.

BAKHTIN, M. (1970). *Problèmes de la poétique de Dostoievski*. Lausanne: L'Âge d'Homme.

— (1977). *Le marxisme et la philosophie du langage*. Paris: Minuit.

BARTHES, R. (1970). «L'ancienne rhétorique». *Communications* 16, 172-227.

BOURDIEU, P. (1982). *Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard.

CICERÓN, M. T. (1964). *L'orateur* (Ed. LA. Yon). Paris: Les Belles Lettres.

— (1973) *Brutus* (Ed. J. Martha). Paris: Les Belles Lettres.

DECLERCQ, G. (1992). *L'art d'argumenter-Structures rhétoriques et littéraires*. Paris: Éditions Universitaires.

FAIRCLOUGH, N. (1989). *Language and Power*. Harlow: Longman.

— (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Pres.

FOUCAULT, M. (1971). *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.

— (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.

— (1979) *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.

GRAMSCI, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks* (Ed. y trad. Q. Hoare & G. Nowell Smith). Londres: Lawrence and Wishart.

HABERMAS, J. (1984). *The Theory of Communicative Action* (2 vols.). Londres: Heineman.

— (1989). *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: Polity Press.

PÊCHEUX, M. (1969). *L'analyse automatique du discours*. Paris: Dunod.

PINTO, M. J. (1997). «Receitas de editorial». En *Mídia e cultura*, A. Fausto Neto & M. J. Pinto (ed.), 45-56. Rio de Janeiro, Diadorim/COMPÓS.

— (1999). *Comunicação e discurso-Introdução à análise de discursos*. São Paulo: Hacker.

SEMIÓTICA Y COMUNICACIÓN: ENSAYO DE SÍNTESIS

Ione M. G. Bentz

Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos

1.er MOVIMIENTO: SÍNTESIS TEMPORAL

Son objeto de particular interés las relaciones que se establecen entre los campos de saber de la Semiótica y de la Comunicación. Ambos se asocian en la tarea de comprender los sentidos, como producción y lectura, y su funcionamiento en la acción comunicacional.

Los contenidos se articulan en el cuadro más amplio de la Cultura y los hechos semióticos, comprendidos como acontecimientos comunicativos, concretan el acto comunicacional, utilizando estrategias configuradas, también, por contextos identificables y por circunstancias que actúan sobre los agentes del proceso. La viabilidad de una reflexión, abarcando un proceso amplio y dinámico como éste, requiere que se dé pertinencia a temas como modernidad, globalización, subjetividad y poder, catalizadores que son de un nuevo orden social. En verdad, la agregación de tales temas puede aportar luz sobre una

cuestión que, en determinadas épocas de la historia, preocupa más intensamente al hombre: el no saber si su relación con el mundo es de destrucción o de reforma. En la imposibilidad de establecer nítidos límites entre uno y otro proceso, cabe señalar las huellas de las transformaciones que permiten reconocer, en la época actual, la hegemonía de los medios de comunicación.

Los medios de comunicación instituyen su reinado en la inmaterialidad, que encuentra su mejor forma de expresión en las producciones sígnicas más diversas. El mundo que se ve es cada vez más el mundo que representa ser para quien lo ve. Es en ese contexto en el que se insertan los espacios textuales.

Los espacios textuales organizan signos que se encuadran en sistemas de significación. Esos sistemas son importantes porque proporcionan informaciones sobre la naturaleza de los signos que los constituyen y sobre las reglas y combinaciones posibles para la construcción de enunciados reconocibles. Tales paradigmas permiten identificar las condiciones de determinado «lenguaje», significar y prever con qué recursos podrá hacerlo. La definición de la materia significante, por otro lado, posibilita experiencias en la construcción de contenidos, desde los más ortodoxos a los más inaugurales. Son esos contenidos los que dan referencia al mundo; se materializan en los objetos-signo, y por consiguiente, en la Cultura, entendida como la totalidad de la producción humana —objetos culturales— en determinado tiempo y lugar.

Así, es posible formular una semiótica constituida a partir del reconocimiento de dos niveles vinculados y dependientes: un sistema de significación que articula un sistema de comunicación y viceversa. Esos signos en tránsito presuponen «lenguajes» y medios.

Una primera elección remite al ojo y al oído como canales de percepción de relevancia discriminatoria y teórica. Los lenguajes visuales y verbales ganan trascendencia: los primeros, por su capacidad de percibir subcategorizaciones como lenguajes del color, de los objetos, de los gestos, entre otros; los segundos, por la posibilidad de acoger materias sonoras contenidas en la suprasegmentalidad, por ejemplo.

Esos dos lenguajes responden a diferentes substancias, lo que implica reconocer que significan de manera distinta, de modo que un determinado contenido cultural sólo puede tener significado de una determinada manera, por un determinado lenguaje. Implica, también, repensar el principio, en cierto modo consensuado, según el cual se confiere al sistema verbal el estatuto de matriz, de intérprete de los demás lenguajes.

Produciendo signos, el hombre produce cultura, o sea, da sentido a las materias sensibles que no se excluyen en nivel de manifestación. Tales objetos culturales, de estructura sígnica, serían, por lo tanto, de naturaleza intersemiótica, aunque parecieran actualizar solamente un determinado y único sistema.

La vocación teórica neoestructuralista impide considerar, exclusivamente, la substancia que materializa el signo. Así, el sistema semántico para ser «descifrado» estaría ubicado, teóricamente, en el plano de la substancia del contenido, por lo que el plano de la forma del contenido completaría su configuración. Lo particular y lo general sistemático permitirían recuperar la cultura, no como masa heteróclita, sino como algo con funciones sígnicas regulares e identificables.

Al considerarse el hecho semiótico y comunicacional como prácticas, se replantea, en cierta forma, la cuestión del objeto de la Semiótica, o sea, la cuestión de los lenguajes. Ella no hace restricciones a cualquier tipo de sistemas de representación, una vez que se ocupa de todos los signos organizados u organizables, sistemáticamente. Si, teóricamente, es posible y deseable distinguir lenguajes, espacialmente es irrelevante cualquier condicionalidad. Asumir la incondicionalidad, respecto al proceso de semiosis, es productivo en términos de investigación, una vez que, ecualizando el proceso de producción de sentidos, la atención debe fijarse en las diferencias de representación resultantes de la naturaleza de los sistemas. Así, es perfectamente identificable que un referente construido por el signo verbal sea distinto al construido por el signo visual, por ejemplo.

Los lenguajes pueden actualizarse, simultáneamente, sobreponiéndose, en un mismo tiempo y espacio, sin prejuicio o restricción. Son dejadas, por esa razón, cuestiones relativas al lugar del sistema verbal, por ejemplo, su trascendencia y especificidad como ciencia. Para la Semiótica, el lenguaje literal es un sistema más, entre tantos, al lado del lenguaje de los gestos, del cuerpo, del vestuario, de los objetos, entre otros. No se pretende, repetimos, desconsiderar el sistema verbal y, mucho menos, negar su potencialidad representativa, resultante de condiciones específicas a su naturaleza (como la convencionalidad implícita, la ambigüedad, la arbitrariedad y el carácter discreto y lineal, todas ellas responsables por su poder de representación y de comunicación). Lo que se pretende es que él se someta a la mirada semiótica como los demás lenguajes, simplemente.

Retomando el hecho semiótico como hecho comunicacional, es preciso considerar, en especial, la convencionalidad del signo. Ésta existe

gracias a la correspondencia socializada, no importa con qué fuerza constructiva, en qué espacios y por cuánto tiempo. La actualización convencional, a su vez, se da en el hecho comunicacional, o sea, en la interrelación de elementos de emisión/recepción y de factores contextuales y fácticos. Por lo tanto, si interesan los signos actualizados en el texto, como una de las realizaciones del sistema, ellos no permanecen sordos a las interferencias resultantes de la perspectiva comunicacional. Tal concepción obliga a considerar, como elementos téoricos relevantes, las innumerables variables reunidas bajo el rótulo de circunstancias de comunicación, las cuales circundan los agentes del proceso, además de las mediaciones tecnológicas mediáticas.

Parece oportuno, en este punto de la reflexión, indicar la apropiación que se hizo del concepto de comunidad, propuesto por Bakhtine (Todorov, 1981), para comprender la comunicación. El carácter heurístico de sus posiciones teóricas está en la negación de las bases mentalistas del signo, en favor de su configuración social. La negación del concepto mentalista del signo abre camino para la comprensión de la cultura como realidad constituida por los signos. Así, no se precisaría hablar del signo y de su vida en la sociedad. Él ya se constituye como sociedad, una vez que lo social estaría en la base del proceso de representación, siendo la propia conciencia portadora de ese mismo estatuto.

En ese intento de no disociar sentido y comunicación, gana relevancia el estatuto del lenguaje dado a los medios de comunicación. Ellos, más que los otros sistemas de significación, tienen especifidad y nítidos contornos. Los *medios* son descritos, con competencia, como tecnología y son entidad social de perfil y papeles definidos, incluso porque, empíricamente, ya se ha construido una gramática de los medios de comunicación. Quedan, sin embargo, espacios para consideraciones que puedan aclarar mejor el comportamiento de los lenguajes en los medios de comunicación.

Los lenguajes visual y verbal, cuando son utilizados por los medios de comunicación, se ven acrecentados por las condiciones que las tecnologías imponen. En verdad, se trata de un lenguaje de mediación, con substancia y gramática propias, que influye, directamente, en las posibilidades de significar y en los efectos de sentido. De los catálogos impresos a la televisión, hay un espacio que restringe, severamente, las elecciones sígnicas que pasan por el papel y que llegan a la imagen eletrónica. Y el reconocimiento de esa materia, como estructuradora de lenguajes, se constituye como punto de partida para identificación de especificidades.

La evolución de los conceptos de comunicación, como objetos compartidos, y de avance tecnológico, como quiebra de paradigmas, es responsable de la pérdida de un principio ordenador de la sociedad que daba sentido al sistema. Si es verdad que ocurrió la pérdida de ese ordenador cohesivo, es verdad también que el desorden y la fragmentación son, ellos mismos, catalizadores de un nuevo orden. Se apunta aquí, hacia reforma y no hacia destrucción.

El contexto contemporáneo estaría favoreciendo la eclosión de un mundo artificial (Gueguen, 1996), sin cuerpo, desubicado, poblado de objetos inmateriales, desprovisto de condiciones de verificación de verdad, que no de las del propio juego, privado de secuencialidad coherente, fluida, reversible, en fin, incapaz de construir la Historia. En el contrapunto de esas afirmaciones, sería posible reconocer un nuevo mundo, configurado por objetos de otra naturaleza, regidos por reglas propias que dan origen a una sintaxis inaugural.

Consideradas las condiciones que dan forma a las prácticas comunicacionales, ganan lugar especial las consideraciones sobre el contexto. A lo mejor se encontrará, en la posibilidad de creación de contextos múltiples, el lugar de recuperación de una materialidad que haga contrapunto a la abstracción desestructurante que domina el cuadro cultural vigente.

Al reflexionar sobre el contexto, la primera providencia es desplazarlo de un lugar complementario hacia la posición central de «blanco de los actos de comunicación» (Lévy, 1995). El juego de comunicación exige de sus actores «precisar, ajustar y transformar» el contexto compartido, constituyéndose en movimiento permanente de construcción. Es un proceso dinámico de encuadramiento de algunas reglas constitutivas de la comunicación (representadas por los elementos de los esquemas clásicos), responsable por alteraciones sintácticas, semánticas o pragmáticas importantes para la formulación del nuevo.

El contexto es transformado por las circunstancias, acontecimientos eventuales, no siempre imprevisibles, que se constituyen en agentes desestabilizadores de un determinado orden vigente. Las circunstancias son elementos históricos que alteran, en mayor o menor grado, el cuadro de representaciones vigentes, promoviendo nuevas alianzas, estimulando nuevas estrategias, inaugurando nuevas e inusitadas representaciones. En el estado actual de desarrollo, las circunstancias construidas por los cambios tecnológicos, por su naturaleza y por la velocidad con que ocurren, han sido el principal agente transformador

del juego comunicacional. Tales cambios afectan al proceso en toda su extensión, pues las nuevas tecnologías producen, incluso, modificaciones en el propio modo de conocer. Es el caso, por ejemplo, de una tecnología particularmente sofisticada, virtual, que toma posesión de la relación sensorial del individuo con el mundo que lo rodea, construyendo una zona fronteriza entre la ilusión y lo real.

Considérese que la cultura representa una dinámica de comunicación y de mestizaje, constituyendo un conjunto plural, multiforme, abierto y móvil, el cual exige de la sociedad la construcción permanente de nuevas formas de pensar y reaccionar. La complejidad del proceso permite concebir la comunicación como una metáfora sostenida por un signo cuya referencialidad no se ha terminado de construir.

La comunicación se beneficia del carácter paradigmático conferido a la metáfora, posibilitando la simultaneidad de analogías que, cuando se actualizan, materializan contextos variados. Es favorable, también, el reconocimiento de que la metáfora se sitúa en el plano connotativo del lenguaje, en el que sólo pueden darse estructuras complejas de significación. Es en ese plano en el que se pretende situar el lenguaje simbólico que representa, en toda la extensión, la capacidad productiva de los signos. Es así que autores como Peirce y Barthes, saliendo de lugares teóricos distintos, consideran el universo simbólico, sin el sesgo del animal simbólico o de las estructuras arquetípicas, como el modo preferencial de ordenar la experiencia y como sistema productivo de manifestación de significados. Para ambos, el rasgo de fuerte convencionalidad es el que caracteriza el símbolo. Para Peirce (1972), símbolos son signos, diferentes de señal. Signo puede ser cualquier cosa que admita un interpretante, es decir, que sea capaz de dar origen a otros signos en cadena interactiva. Símbolos son signos que se asocian a objetos gracias a convenciones especiales. El símbolo es el signo que se transforma en signo porque está construido como tal. Él es una regla que determinará su interpretante y posee capacidad de expansión por el uso y por la experiencia, responsables de la ampliación de sus significados.

Así comprendidos, los símbolos pueden ser responsables por «nebulosa de contenido» o por sentidos imprecisos. Es difícil aceptar la afirmación de que la vida del símbolo dependa de una significación inalcanzable. Lo que puede haber es una pluralidad de significados, resultante de una matriz que funciona como la inicial de un juego. A propósito, tales ideas remiten a la noción de arquetipo como molde flexible que no corresponde a manifestaciones concretas, pero que sub-

yace a las producciones culturales más diversas, acrecentadas, al azar, por un fuerte significado emocional.

El rasgo convencional favorece a que se tenga acceso al doble sentido o a la significación profunda. Ambos pueden ser darse por las teorías o por elementos contextuales. Si la vivencia simbólica inserta al hombre en el mundo, con más razón la comprensión del hombre pasa por la de los símbolos. El acceso a los «laberintos de la vivencia simbólica» no puede quedarse reducido a las lenguas naturales, como forma de expresión. La semiótica se ha encargado de rescatar el valor explicativo de otros lenguajes que, de la misma manera que las lenguas, se organizan como sistemas. Es el caso de los objetos, de los espacios, de las imágenes, entre otros. Hay varios lenguajes capaces de hablar de los símbolos, agregando hablas específicas y diferenciadas, imposibles de ignorar. El mismo Saussure reconoció que había un universo mayor que el de las lenguas, al que llamó Semiología, y que pretende reflexionar sobre la vida de los signos, incluso de los signos simbólicos, en la vida social. Barthes, por su parte, hizo de las lenguas naturales sistemas traductivos de los demás lenguajes.

En el camino convencional, aparecen las nociones de analogía y de arbitrariedad como útiles para esa reflexión. Analogía es un concepto que se sitúa entre el signo y el referente. Cuando está presente, constituyendo base icónica, apoya los llamados sistemas motivados o no-arbitrarios. Es posible, sin embargo, pensar en símbolos arbitrarios en los que el contenido no implica una determinada expresión. Es el caso de los signos lingüísticos, considerados de naturaleza simbólica. Tales sistemas exigen explicitación de las convenciones; los anteriores, motivados, pueden ser de adquisición implícita. Las analogías y las motivaciones favorecen la exploración del universo simbólico. Ampliando los límites lingüísticos, sería posible afirmar que los lugares privilegiados del psicoanálisis, de la poética y de las religiones así lo son, como resultado de situarse en el segundo plano de significación, el connotativo, abierto a las asociaciones de todo orden, caja de resonancia favorable a la multiplicación de las voces significantes. Es en ese nivel donde se expresan, también, los procesos metafóricos y metonímicos, comúnmente presentes en la estructura simbólica. Si se está de acuerdo con que el objeto es siempre demasiado para la conciencia, la ampliación de los campos, antes aludida, sería deseable; ellos, sin duda, serían más explicativos que peligrosos. En el segundo nivel está el «exceso de significación»; en el primero, el proceso que lo originó. Respecto a eso, es oportuno considerar que el pensamiento estructural ha popularizado el modo

de pensar por niveles y planos, articulados paradigmática y sintagmáticamente. El sentido está situado en la tensión entre ellos, por lo tanto, en otro lugar que no ellos, pero de ellos resultante. Considérese, aún, que la semiosis ilimitada, resultante de la cadena de interpretantes, es también de orden sígnico, ya que, como se dice, el símbolo no es sino un tipo de signo.

En ese contexto de significación connotativo-simbólica se inscribe la Cultura, pensada como espacio sígnico interactivo e iteractivo. La semiótica se torna, más que una teoría, una práctica común cuyo sistema semántico sólo puede ser descrito, como ya se ha dicho anteriormente, en respuesta a acontecimientos comunicativos concretos.

2.° MOVIMIENTO: PRELIMINAR A LA SÍNTESIS TEMPORAL

Las observaciones, anteriormente expuestas, pueden tenerse como una síntesis personal de una teorización que empezó con Saussure y sus proposiciones sobre las dicotomías y sobre la vida de los signos en la sociedad. Este último aspecto, de relevancia para los estudios de la Comunicación, permanece olvidado; los signos ocupan integralmente la atención de los estudiosos. Se instala la primacía de la palabra y la investigación formalista, cuyo objetivo era trascender implicaciones metafísicas y posibilitar la construcción de una textualidad capaz de ser descrita en los parámetros empíricos. Este desarrollo teórico-metodológico que ha atravesado el siglo, encontró como reto la crisis de la representación y una nueva realidad social urbana y fragmentada. La lingüística saussureana y los Formalistas Rusos postularon el análisis de los aspectos formales del lenguaje, la comprensión de la estructura y funcionamiento de las unidades significativas y textuales.

Las transformaciones de ese primer estructuralismo vienen a configurar lo que se ha llamado post-estructuralismo, que más que cuestionar un logocentrismo metafísico e ideológico, según Jensen (1997: 26), cuestiona «la primera premisa de que los textos pueden aportar cualquier significado o interpretación estable». Surgen, así, los trabajos de Derrida, cuyas ideas expresadas en la *Gramatología* prosiguen el planteamiento de las bases estructurales de origen. En fin, los conceptos pragmáticos que definen el lenguaje como acción siguen en la búsqueda de modos eficientes de comprender cómo las cosas están en el mundo,

cómo significan, cómo transforman y orientan la vida en la sociedad, en fin, cómo viven los signos en la sociedad. Decir es hacer.

El pragmatismo concibe la semiosis como elemento constitutivo de cognición humana, dentro del trayecto que va de la percepción a la significación. También este paradigma sostiene que los signos son una forma de representar la acción social y que lo hace por una cadena de interpretantes. Los postulados pragmáticos inspiraron variados estudios, pero, todavía hoy, hay un interés, más bien una necesidad de integrar una filosofía del lenguaje a una Teoría de la Sociedad y a una Teoría de la Comunicación, para vencer el desafío de explicar según los parámetros de la ciencia moderna la comunicación como semiosis producida en contexto histórico social, sellando con éxito la relación entre los campos de saber la Semiótica y la Comunicación.

La investigación en comunicación considera el objeto de que se ocupa como un encadenamiento polifónico de discursos que, además de construir y explicar sus objetos, también, e inevitablemente, enfoca a sus enunciadores, unos en relación a los otros, en juegos de mediación metodológica sin ocultar la voz del sujeto, sin alejarlo del objeto por una práctica científica, cuya neutralidad pueda impedirle la construcción de juicios críticos de valor. Es preciso alcanzar, así, una observación más amplia y sostenible, sin desconsiderar, en la construcción epistemológica del objeto de estudio, las motivaciones cognitivas y prácticas, y hasta de seducción y asombro que se agregan al esfuerzo de una exposición rigurosamente formalizada.

En ese escenario es posible concebir la comunicación como «significantes flotantes» que, según Lévi-Strauss, caracterizan las sociedades modernas. Hoy, la comunicación y la cultura atraviesan todos los saberes y haceres reconocidos por la sociedad, permitiendo la identificación de nuevos territorios de estudios en el contexto de la investigación académica. Se abandona, en cierta forma, la discusión de la especificidad de los lenguajes para examinar la expresión de los significados complejos y heurísticos de lo que se puede llamar el ser y el pensar contemporáneos.

3.er MOVIMIENTO: RUMBO A LA NUEVA SÍNTESIS

Los movimientos en construcción se encuadran en lo que, tal vez, ya se pueda llamar neopragmatismo. Para Rorty, existen muchas

maneras de decir lo que está ocurriendo, pero, cuando esto ocurre, la realidad ya no la misma. Entre lo que ocurre realmente o parece ocurrir están las operaciones de sentido que simultáneamente se producen. Existe una imposibilidad de llegar a la verdad absoluta; sólo es posible comprender el progreso científico, moral o político a partir de nuestras perspectivas. Así, no hay forma de no privilegiar propósitos e intereses actuales. El progreso consiste, por lo tanto, no en llegar a un fin último perfecto, sino en ser capaz de servir a los propósitos a los que se quiere servir y solucionar cuestiones que se creen afrontar.

Y en ese encuadramiento se hablará del significado en sociedad. La premisa base es la semiosis como elemento constitutivo de la sociedad del significado; la semiosis es un proceso de producción de significados, de naturaleza relacional, de naturaleza formal en su origen, pero sólo reconocible en su materialización en las prácticas sociales. El recorte epistemológico, al mantenerse el rótulo de neopragmatismo, recupera el nudo teórico que, en el origen, reunió estructuralismo y pragmatismo.

El punto a alcanzar es la interpretación de la sociedad como espacio en el que los significados emergen en contextos sociales, históricamente situados, a través de la comprensión de la semiosis como proceso discursivo.

El proceso de construcción teórica que aquí propugnamos procede de una síntesis «revisionada» de los parámetros que construyeron la historia de las Ciencias del Lenguaje y, asimismo, de las apropiaciones hechas por otras áreas de los fundamentos de la filosofía del lenguaje que las inspiraron.

Jensen (1997), en el capítulo «La sociedad del significado: recontextualizar la Ciencia Social», hace una retrospectiva histórico-crítica inspiradora. La sociedad es comprendida como práctica «que tiene elementos en común e instituciones integradas en la política, economía y cultura»; tales elementos se integran por interacción y legitimación. Los medios de comunicación son importantes operadores de cambios en las formas de integración social. La semiosis relaciona sujetos y contextos; la sociedad del significado es triádica.

La base triádica es peirceana, o sea, comprende la conciencia humana como hombre-signo; hay un centro subjetivo que incorpora el agente interpretante en la categoría general de los signos. La ontología de base de esa semiótica propone tres órdenes de signos, a su vez correspondientes a tres niveles de conciencia: «el ser de una posibilidad

positiva y cuantitativa, el ser de un hecho real, y el ser de la ley que gobernará los hechos en el futuro». Esas maneras de ser gobiernan los planes, también, triádicos, del signo y sus tipos. Así, *objeto*, *medio* e *interpretante* comprenden, respectivamente, los tipos sígnicos icono, índice y símbolo; cuali-signo, sin-signo y legi-signo; y rema, dicendi y argumento. En la tercera categoría, los interpretantes realizan la mediación entre el significado discursivo y la acción social. Cuando se habla de acción no se comprenden respuestas en ningún sentido, pero sí «una predisposición para actuar». Más adelante al recuperarse la noción de proposiciones de Deleuze, será posible percibir una analogía conceptual de predisposición para actuar con las condiciones de verdad de la manifestación.

Jensen dice textualmente sobre los interpretantes: «La categoría de interpretantes ayuda, de forma especial, a explicar la relación de la audiencia y los usos sociales de los signos massmediáticos» (Jensen, 1997: 49). Se expande la analogía, por la noción de comunidades interpretativas. Los medios de comunicación y las instituciones científicas son agentes de dinamización pública de la realidad. «El concepto de comunidades interpretativas, finalmente, identifica una conyuntura estratégica entre la micro y macrosociedad, entre los aspectos materiales y discursivos de la semiosis social y entre los diversos niveles y procesos de la estructuración social...» (Jensen, 1997: 52).

Las comunidades interpretativas remiten a las creencias, comprendidas como una disposición para actuar (llamada de hábito por Peirce). Las creencias parecen ya como importantes cuando se trata de la cuestión de la verdad. Por consiguiente, la interpretación sería sostenida por hábitos que operarían a partir de condiciones de verdad y de disposición para actuar. Estaría concretado entonces el sentido, comprendido como la cuarta relación propositiva. Deleuze (1998: 14) la comprende como lo que existe ni en las cosas, ni en el espíritu, ni como existencia física, ni como existencia mental. El sentido no puede ser inferido indirectamente, sino a partir de las tres relaciones ordinarias de la proposición.

La lógica del sentido se inspira en el empirismo. Sólo él puede ir más allá de las dimensiones experimentales de lo visible, sin caer en las ideas. Así, el sentido es expresado.

El sentido es lo exprimible en expresiones o lo expresado de la proposición y el atributo del estado de cosas. Él vuelve una cara para las

cosas, y otra para las proposiciones. Es la frontera entre las proposiciones y las cosas. El *sentido* es un *acontecimiento*, con las condiciones de no confundir el acontecimiento con su efectuación espacio-temporal en un estado de cosas. No preguntaremos, pues, cuál es el sentido del acontecimiento; el acontecimiento es el propio sentido. El acontecimiento pertenece al lenguaje; pero el lenguaje es lo que se dice de las cosas.

Para mejor situar la relación hecha entre hábito, condiciones de verdad y disposición para actuar en la formulación del sentido, es útil recuperar las otras tres relaciones propuestas por el autor como proposiciones, partiendo del principio que es propio de los acontecimientos: el hecho de ser *expresados* o exprimibles, enunciados o enunciables por proposiciones. La primera de ellas —*designación* o *indicación*— es la relación de la proposición con un estado de cosas anteriores. El estado de cosas es individual. La designación opera por la asociación de las propias palabras con imágenes particulares que deben representar el estado de cosas. La operación es: *es esto*; *no es esto*; el criterio es verdadero/falso.

La segunda es la *manifestación*. Se trata de la relación de la proposición con el sujeto que habla y que se expresa. La manifestación enuncia los deseos y las creencias que corresponden a la proposición. Deseos y creencias son inferencias causales, no asociaciones. El *yo* es el manifestante de base. A partir de él se establece el dominio de lo personal que sirve de principio a toda la designación posible. Los valores lógicos son aquí desplazados: el criterio ya no es lo verdadero y lo falso, sino la veracidad y el engaño.

La tercera relación propositiva es la *significación*. En ella se establece la relación de la palabra con conceptos universales o generales y de las asociaciones sintácticas con implicaciones de concepto. La significación se define por «implica» y «logos». La implicación es el signo que define la relación entre las premisas y la conclusión; «logos» es el signo de la aserción que define la posibilidad de afirmar la conclusión por sí misma al final de las implicaciones.

Así, la designación remite al procedimiento directo, correspondiente al ángulo del *objeto*; la demostración en el sentido general, se da por procedimiento indirecto, por operación del *medio*; el valor lógico de la significación (o demostración) es la condición de verdad, o sea, el conjunto de condiciones bajo las cuales una proposición «sería» verdadera. Condición de verdad se opone a absurdo. Éste es el criterio. Lo que

no tiene significación, no puede ser ni verdadero, ni falso. Esa relación corresponde al *interpretante*.

Recuperando la tríada peirceana, referida por Jensen, en la obra ya citada, hay una triple sobreposición interpretativa: al objeto corresponde la idea de estructuras sociales que se representan por una continua referencia al medio (signo), que resulta de la construcción social de la realidad. «A través de los signos, la realidad se convierte en social y el sujeto en reflexividad» (Jensen, 1997: 72). Al interpretante corresponde la acción humana, tal como, en el ámbito de este trabajo, queda formulada.

Como nuevos movimientos, se prevé productividad para la operación con el método generativo-transformacional chomskiano, en lo que se refiere a la acción de las reglas sobre el trayecto que va de la estructura profunda a la de superficie. Si es en los mensajes implícitos u ocultos donde se sitúa el más importante componente significativo (Adorno: 1973), el sentido de la sociedad estaría sujeto en su procesamiento a la operación de reglas, en el sentido que da Giddens (1984: 18), tan explícitas e intencionales que afecten las prácticas sociales, o mejor dicho, que las constituyan como operadoras de las transformaciones que permiten visualizar la sociedad subyacente de la sociedad manifiesta, discursivamente hablando.

El ejercicio que se acaba de hacer es un intento de encontrar un camino, construido en la tradición, pero ensayístico en la interpretación teórica, que permita encontrar nuevas perspectivas. Kuhn habla de la necesidad de hacer heroicos esfuerzos para alterar el ángulo desde el que se ven las cosas. La obediencia al método mezclada con dosis de imaginación permite esperar la creación de una nueva forma de vida cultural, de un nuevo vocabulario y de descripciones alternativas del hombre y del mundo.

Referencias bibliográficas

CALVINO, I. (1993). *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.

CONTE-SPONVILLE, A. e FERRY, L. (1999). *A sabedoria dos modernos*. São Paulo: Martins Fontes.

DELEUZE, G. (1998). *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.

GUEGUEN, C. (1.er trimestre de 1996). «Une societé de l'information par la technologie». En *Communication et langages. Retz*, n.° 107.
JABOBSON, R. (1972). *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
JENSEN, K.B. (1997). *La semiótica social de la comunicación de masas*. Barcelona: Bosch.
LÉVY, P. (1995). *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34.
PEIRCE, C. S. (1972). *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix.
TODOROV, T. M. (1981). *Bakhtine. Principes dialogiques*. Paris: Seuil.

MAURITSSTAD E IMÁGENES *BRASILIAE*: A LOS EUROPEOS, EL MÁS ALLÁ DE LOS MARES Y A LOS BRASILEÑOS, OTRA HISTORIA

Ana Claudia Mei Alves de Oliveira

Pontificia Universidade Católica de São Paulo: Comunicação e Semiótica
Centro de Pesquisas Sociosemióticas

La figuratividad no es una simple ornamentación de las cosas, ella es esta pantalla del parecer cuya virtud consiste en entreabrir, en dejar entrever, gracias o a causa de su imperfección, como una posibilidad de otro sentido. Los humores del sujeto recuperan, entonces, la inmanencia de lo sensible.

Algirdas Julien Greimas, *De L'Imperfection* [1].

En el paraíso terrenal, bautizado Brasil por los portugueses, los primeros europeos que recrearon el viejo continente en las tierras con-

[1] Greimas, A.-J. (1987). *De l'Imperfection*. Périgueux: Fanlac (Trad. española de Dorra, R. (1990). *De la imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990).

quistadas de la costa este de América del Sur, los holandeses, se instalaron en el nordeste de esta inmensidad continental en el siglo XVII, bajo el mando del Conde João Maurício de Nassau, que representaba los intereses de la Compañía de las Indias Occidentales. El pintor holandés Albert Eckhout, uno de los artistas integrantes de la comitiva del conde, permaneció en Brasil desde 1637 hasta 1644. A pesar de la escasez de referencias conocidas de su vida y obra anteriores al viaje, los estudiosos suponen que, en dicha época, el pintor disfrutaba de cierta reputación en el medio artístico holandés como para recibir tal invitación. Durante esta misión, el artista retrató a sus habitantes, su fauna y su flora, mientras Frans Post, otro pintor acompañante de Nassau, reflejó paisajes y vistas de la tierra, lo que le valió el título de inventor del paisaje americano.

La pujante naturaleza y el hombre nativo se destacan en este planteamiento a efectos de investigar cómo en ellos y por ellos están figurativizados la nueva tierra, el hombre que la habitaba y, sobre ellos, la acción de los colonizadores. Para un espectador del viejo mundo, ¿qué aspectos de esa pintura llaman la atención? ¿La hace evidente un punto de vista, una postura ante lo aquí encontrado? Y, aún tenemos una cuestión de fondo teórico y metodológico, ¿qué medios ofrece la semiótica al estudioso de imágenes para investigar, en la inmanencia del texto visual, las condiciones contextuales que queremos abordar?

Teniendo en cuenta que las telas pintadas por estos recogedores de vistas de la tierra a ser explorada pretendían registrar una observación detallada de lo desconocido, resulta que tal función confirió a los trabajos pictóricos un cierto estatus de documento histórico, así como de ilustración de la época, que serviría de base para otros trabajos, algunos de naturaleza científica como los desarrollados por los investigadores de la comitiva nassauniana Piso y Marcgraf. Pero eso no es todo, pues sirvieron también, en el caso de la recopilación eckhoutiana, como universo de referencia de otras creaciones artísticas. El historiador Joaquim de Sousa-Leão señala que los ocho originales de Eckhout que Nassau regaló a Luis XIV, en 1678, inspiraron a la Manufactura de los Gobelinos los motivos e incluso el vocabulario exótico de su serie más famosa, las «Anciennes Indes», manufacturadas ocho veces entre 1723 y 1730 [2]. Ana Maria Belluzzo observa que las versiones europeas de la

[2] Cf. Sousa-Leão, J. de., *apud* Prado Valladares, C. do y Mello Filho, Luiz Emygdio de (1998). *Albert Eckhout. Presença da Holanda no Brasil, século XVII*. Rio de Janeiro: Ediciones Alumbramento, pp. 22-23.

Alegoría de los cuatro continentes, de Peter Paul Rubens y de Jan van Kessel, se realizaron a partir de los dibujos del pintor objeto de estudio, y que, igualmente, él ejerció influencia en algunos artistas brasileños del siglo XVIII, sobre todo, en Teófilo de Jesus [3].

Cinco óleos de Eckhout, hoy en el fondo del Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague, ocuparon, en el segundo semestre de 1998, gran parte de una de las salas de la XXIV Bienal Internacional de São Paulo [4], en concreto de su subdivisión denominada *Núcleo Histórico.* Con el título «Antropofagia e Historias de Canibalismo», la gran muestra retrospectiva tuvo la ambición de exhibir parámetros contextualizadores de esta invención conceptual, la antropofagia, que viene siendo constantemente llamada a ser la responsable en el estado actual del arte brasileño.

En un ir y venir entre pasado y presente, las múltiples salas de la retrospectiva, la última en el Brasil del siglo XX, tuvieron montajes que impulsaban al visitante a emprender continuamente un retorno y una progresión en el tiempo, junto a desplazamientos a espacios diversos. Al establecer pasajes por distintas épocas en función de las correlaciones puestas en juego y de los diálogos entretejidos, simultáneamente, ellos llevaban del aquí, Brasil, al allá, así como de otro lugar a un regreso al momento actual del país. Desde un amplio punto de vista, consideramos que tal montaje, bajo la forma de metalenguaje de la propuesta global de la Bienal, tuvo la intención de enfatizar en las instalaciones de sus salas que toda manifestación artística carga en su propia estructura un contenido antropofágico. Sin detenernos en la proliferación inventiva del concepto de antropofagia y de sus definiciones, ni mucho menos cómo a partir de sus concepciones se estructuró la organización general de la exposición, por ser algo mucho más amplio de lo que podríamos explicar en un simple artículo, nos centramos en el estudio de «Albert Eckhout y los siglos XVI-XVIII» [5] y nos colocamos como meta entender en qué medida Eckhout, pintor holandés, por lo tanto con un punto de vista de fuera, de otro lugar, al crear imágenes sistematizadoras de su modo de ver el nuevo mundo americano, en

[3] Belluzzo, A. M. (1998). *Trans-posições,* en *Catálogo de la XXIV Bienal Internacional de São Paulo.* São Paulo: Núcleo Histórico/ Antropofagia e Historias de Canibalismos, p. 72.

[4] El comisariado general de la XXIV Bienal Internacional de São Paulo lo asumieron Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa.

[5] Contando con María Concepción García Saiz como consultora, Jean-François Chougnet y Ana Maria Belluzzo fueron los comisarios específicos de esta instalación.

su propio acto de representar lo contemplado, realiza un acto antropofágico. Así, la imagen creada sería una especie de apropiación de lo presenciado. Teniendo en cuenta también que, como cualquier acto creativo, la elaboración de una pintura corresponde a la creación de un mundo en la tela y no a la imagen de un mundo ya existente, a lo largo de la historia del arte tenemos que ésta se construye por la apropiación de los modos de pintar característicos de otros artistas o escuelas pictóricas. Cualquier artista, al emplear el código, utiliza para su uso y fin las conquistas de los pintores que lo precedieron o los usos de sus contemporáneos. Su lenguaje nace, entonces, de otros y es ese nacimiento inagotable de creación artística lo que renueva el lenguaje pictórico —o cualquier otro—, pues, incluso con su codificación y normatización, el lenguaje está tanto preparado para mantenerse como abierto para transformarse. Aparte de esta modalidad de antropofagia, diríamos inherente al sistema, en las pinturas de Eckhout encontramos otra, tal vez aún más caníbal, para aprovechar la otra parte del título de la Bienal: «historias de canibalismo».

Si la pintura que el enunciador europeo pinta puede considerarse una apropiación del habitante originario de los trópicos y de su tierra desconocida, ¿éste no podría concebirse como la busca de su «otro» desconocido, aquella alteridad que permite el conocimiento de una identidad enemiga? Al ser ordenado en el mundo de la tela como un saber conquistado, ¿no sería eso lo que permitiría —primero al artista Eckhout y después al colonizador europeo en general— aprisionarlo al mismo tiempo que dominarlo? Nos parecen, así, dos prácticas de devoración figuradas en las telas. En el rastro del ensayo «De los caníbales», de Montaigne, en cierto modo, ellas resonarían igualmente como la advertencia de dicho autor sobre la falta de propiedad de calificar de salvajes las costumbres americanas que acababan de ser conocidas. Tal calificación es, en sí misma, una imposición del punto de vista europeo para, única y exclusivamente, significar el mundo, además de ser revelador de una visión europea obcecada con sus usos y costumbres por ser valores con pesos y medidas distintos a los empleados para juzgar lo que otro hace y cómo lo hace. Estudiando el universo figurativo de la visión eckhoutiana y desde los fundamentos teóricos de la semiótica, pretendemos abordar el hacer ver el mundo de ultramar.

Además, nace del parámetro visual que las telas de Eckhout nos ponen delante de nuestros ojos el contrapunto con el arte actual, expuesto en esta misma sala de la Bienal. Las cuatro pinturas de mujeres, de dimensiones medias de 265 cm por 165 cm, se exhibieron una

junto a la otra, confrontándose con otra pintura del mismo creador, *La danza tarairiu* (168 cm por 294 cm), que tenía, a su izquierda, apoyado en el suelo y en la pared, el objeto artístico *TaCaPe* (1986-1997), creado por el artista brasileño Tunga y, a su derecha, un paisaje del nuevo mundo pintado por el propio pintor holandés. Estos objetos artísticos se hacen intercomunicantes, se completan (lo que ocurre con las pinturas) o problematizan sus relaciones (lo que ocurre entre las pinturas y la escultura). Así, debemos verlos por las relaciones que producen al manipular al visitante para emprender un ir y venir en el tiempo y en el espacio: del Brasil holandés que las telas de Eckhout presentan, a una visión de tales acontecimientos, la de Tunga y su postura de brasileño de la segunda mitad del siglo XX.

1. EN LA FORMA DE EXPONER, LOS POSTULADOS DE UN MODO DE VER

Pertenencientes al gran grupo Jê, los Tarairius ocupaban las tierras de Rio Grande do Norte, y vivían en un *habitat* sublitoral y del interior. Representando una actividad social, *La danza tarairiu* se encuentra en la Bienal flanqueada por dos marcos temporales. Uno de ellos, es el tiempo simultáneo a la danza, tiempo pasado, indicado por la pintura paisajística que coloca exactamente en nuestro campo de visión la tierra brasileña en sí misma, haciéndonos ver en la imagen el estado natural de la planicie con su exhuberante vegetación y atmósfera de calma, de no agresividad al medio. Mientras el otro, un tiempo dilatado, de 1500 a los días de hoy, está estructurado por la escultura *TaCaPe* que, dentro de una visión artística actual, aparece como una transfiguración del tacape —arma ofensiva de los indígenas presente en la pintura central— para recibir, aisladamente, una figuratividad particular que lo conecta a una temática más amplia estructuradora de todo el espacio sala.

El diccionario *Aurélio* [6] describe este instrumento como una especie de maza que se usaba en los combates. De hecho, la configuración que vemos es la de un garrote, un palo con uno de los extremos mayor que el otro y más achatado. Clarival do Prado Valladares y Luiz Emygdio de Mello Filho detallan en la descripción de la tela que un ejemplar de

[6] Buarque de Holanda, A. (s.d). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Río de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.

estos tacapes forma parte de las colecciones del Museo Etnográfico de Munich y, citando a O. Zerries, informan que está catalogado en dicho museo como «Piéce unique au monde» [7]. Esta información etnográfica nos permite afirmar que el enunciador busca crear un efecto de verosimilitud de los objetos que selecciona para que figuren en su tela como representativos de la cultura nativa, mostrando, así, que él quiere hacerle creer al enunciatario que la imagen que él construye es verdadera y que un contrato fiduciario puede ser establecido.

En el contexto de la Bienal, el tacape se encuentra ocupando una posición doblemente actorial. En la pintura, está plenamente visible: acompañando los compases de la danza, el tarairiu lo sujeta en la mano izquierda y, con él, salta, demostrando la levedad del arma. En la medida en que ese tarairiu parece mirar hacia fuera de la tela e, incluso, para aquellos que lo ven, en este caso los visitantes de la Bienal, lo que se produce es un efecto de vivenciar una situación de hecho: el enunciador y, con él, también el enunciatario se enfrentan con el tarairiu y su tacape que se presenta amenazador. Fuera de la tela, hay un espécimen de una serie de tacapes creados por Tunga a lo largo de una década. Retirado del cuadro y redimensionado, parece que, en ese espacio, el *TaCaPe* de Tunga presenta el estado de los armamentos que la población local usaba para su defensa, incluso contra ataques de invasores. En contrapartida a la levedad del tacape que el tarairiu sujeta, el peso del material que da forma al arma concebida por el artista contemporáneo, hace que su empleo sea imposible, mostrando tal vez con esa inadaptación de la materia empleada lo obsoleto de las armas indígenas frente al armamento del enemigo europeo. En el diálogo temporal y en una revisión de la Historia, el tacape amenazador de antaño se muestra inofensivo. Sin la posibilidad de no imbricarnos dentro de este juego tiempo-espacio, delante de estas tres obras, somos llevados, por lo tanto, a ver la tribu, la vida en grupo, su mundo natural y su capacidad de armamento. ¿No estaría también el paisaje de Eckhout mostrando, justamente, cómo el territorio de los indígenas estaba desprovisto de defensas naturales que los salvaguardasen de las invasiones extranjeras? ¿La configuración del espacio no sería utilizada entonces por los europeos para

[7] Cf. Zerries, O. (1961). *Eine seltene Keule von den Otschykayana (Ostbrasilien) im Staatlichen Museum für Völkerkund in München.* Stuttgart: Tribusx, pp. 143-144, *apud* Prado Valladares, C. do y Mello Filho, L. E. de (1998). *Albert Eckhout. Presença da Holanda no Brasil, século XVII.* Rio de Janeiro: Ediciones Alumbramento, p. 113.

hacer saber sus propias condiciones de penetración y ocupación de las tierras para hacer efectiva su conquista?

Los habitantes del nuevo mundo están danzando: ¿será una fiesta o la celebración de un ritual de preparación para la guerra? Vemos sus cuerpos desnudos, saludables y fuertes, con adornos en rostro y orejas confeccionados en madera y, alrededor del cuello, muñecas y tobillos, semillas ensartadas en materia vegetal y, también, conjuntos de tres a cuatro plumas de guacamayo rojo distribuidos en la cabeza o en los tacapes que los cuatro indígenas que ocupan el primer plano sujetan, mientras que otros hombres empuñan dardos con disparadores erguidos sobre sus cabezas, formando, a su vez, líneas de fuerza que dirigen la mirada hacia uno de los elementos de la vegetación: los troncos yuxtapuestos de los cocoteros. Aparte de estos, encima de la cabeza de las indias, a la derecha de la tela, aparece una rama de un árbol de *caju* con frutos y hojas bien descritos; en el paisaje que se nos brinda a la izquierda, en un desnivel de la sección del primer plano que se prolonga hasta las elevaciones de la línea del horizonte, se configura la planicie con sus frondosas selvas. Ahí, el grupo masculino aparece poderoso, imponente y admirado por las indias que, excluidas de esta actividad, aparentemente en un momento reservado a los hombres, observan tranquilamente, mientras, con una mano en la boca, parece que tocan algún instrumento de viento. Con lo que sería competencia de las mujeres marcar el ritmo de la música que los hombres bailan.

También, frente a las indias de vientres redondeados, cerca de nuestros ojos, en una posición frontal del lado inferior izquierdo, está figurativizado un elemento de la fauna: un armadillo, cuyo color se confunde con el de la tierra. Al igual que las indias, el armadillo señala, con la orientación de su cuerpo, el grupo masculino. Yendo un poco más allá, explorando justo como a través de los objetos figurativizados en la tela, los conceptos se concretan en la manifestación de su discurso, y lo que se presenta de la tribu se podría comparar con la coraza del armadillo minuciosamente detallada: una distribución orgánica de placas individualizadas que forman una sola coraza, impenetrable en su denso pelaje de cerdas cortas. Diríase, así, que la tribu, en general, se muestra como un conjunto de sus partes, basado en un arreglo que nos permitiría denominar su organización como «totalidad partitiva». Ordenado de acuerdo con un sistema de normas propias y una cultura específica, reina en ese mundo americano un estado de euforia, configurado por el completo bienestar de los hombres consigo mismos, con su prójimo y con su entorno.

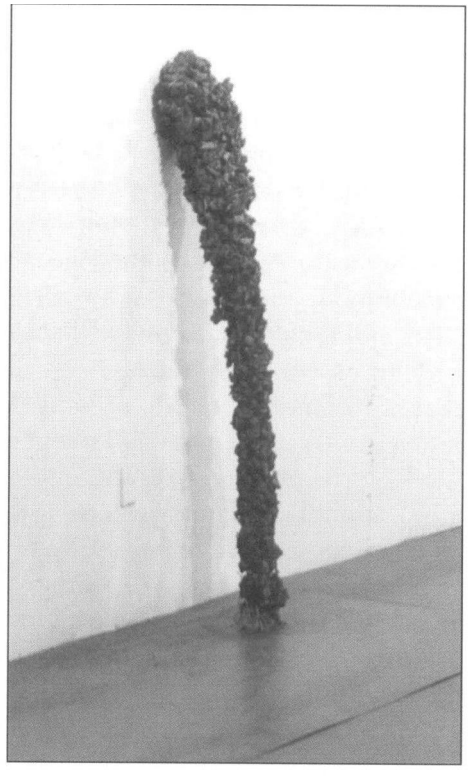


Figura 1: Tunga, objeto artístico *TaCaPe* (1986-1997).

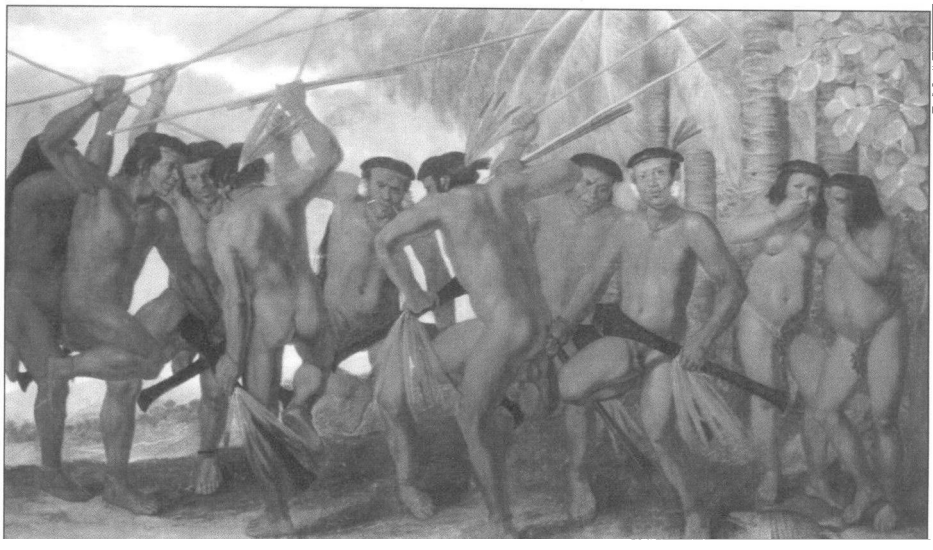


Figura 2: Albert Eckhout, *A Danza dos Tarairiu*, óleo sobre tela de 168 cm por 294 cm, colección del Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague.

Ubicando este modo de vida entre las dos épocas delimitadas por las obras de arte, los encargados de la instalación parecen querer colocarnos junto a los nativos para, desde su espacio y estado en que ellos viven, hacernos acompañar, con una forma de ver que no sea distante a pesar de ser actual, la mirada prospectiva de la tribu, la cual se nos presenta en el cuadro, repetimos, por la mirada de uno de los miembros del grupo tarairiu que nos observa mientras lo miramos, estableciendo con nosotros un diálogo, tal vez, ahora desde la distancia, que nos invita a una cierta complicidad: ver la Historia de la colonización según su punto de vista. Lo que juntos (indio tarairiu y visitante de la bienal) pasamos a ver exige un giro de nuestro cuerpo para situarnos, al igual que el indio, frente a algo



Figura 3: Albert Eckhout, *India tarairiu (Tupi)*, óleo sobre tela de 264 x 159 cm, colección del Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague.

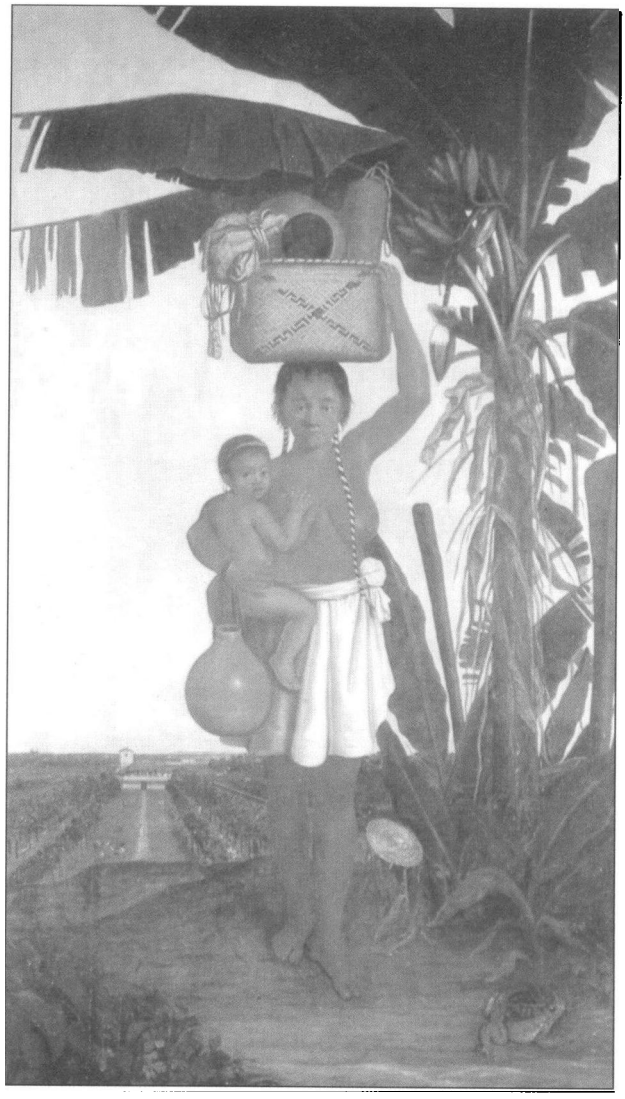


Figura 4: Albert Eckhout, *Mujer tupi con niño*, óleo sobre tela de 265 x 157 cm, colección del Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague.

que estaba a nuestras espaldas. La dirección de los ojos, como un vector, parece ahí orientar la perspectiva de lectura de la sala y, al fijarnos en cada una de las figuras femeninas expuestas en la pared frontal, vemos, en sucesión, encuadramientos de la transformación étnica brasileña.

Si al entrar en la sala veíamos las figuras femeninas alineadas por el orden de la exposición, ahora, al volvernos hacia ellas, la mirada que

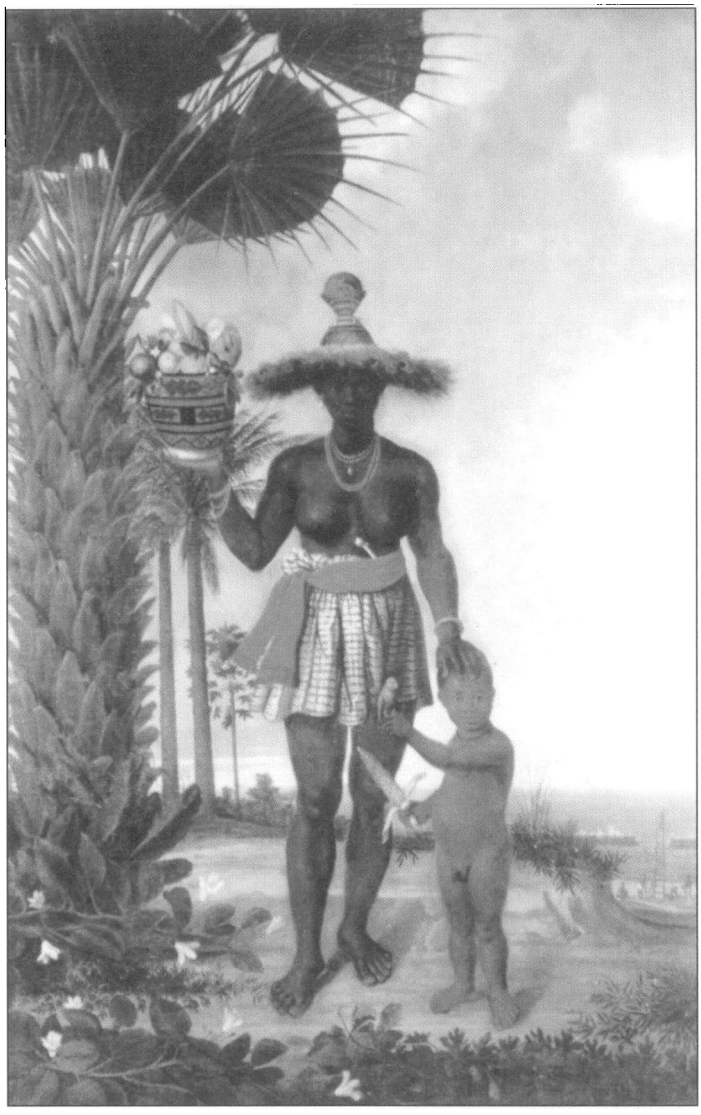


Figura 5: Albert Eckhout, *Negra con niño*, óleo sobre tela de 270 x 180 cm, colección del Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague.

les dirigimos tiene otra orientación, configurada esta vez por el punto de vista del tarairiu, habitante de la tierra brasileña que la mayoría de los visitantes probablemente no conocía hasta este momento. La presencia de otra cultura, o incluso la incorporación de un saber sobre la civilización paleoindia es fundamental para percibir el significado de la india tarairiu que elegimos para tratar en este artículo. El acto de perci-

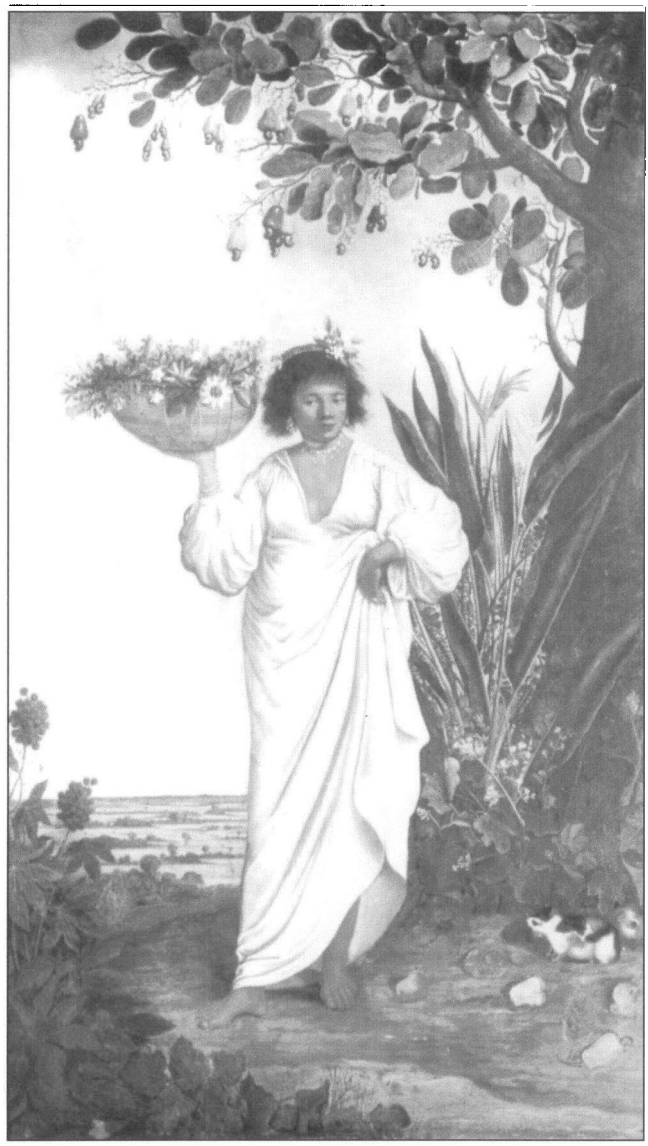


Figura 6: Albert Eckhout, *Mestiza*, óleo sobre tela de 269 x 170 cm, colección del Mueso Nacional de Dinamarca, Copenhague.

bir está así formado por el conocimiento, y es ese saber recién adquirido el que al final del siglo XX nos incita a observar el proceso de transformación del pueblo brasileño, posicionándonos regresivamente en aquel tiempo en que los holandeses llegaron a la región nordeste de la América tropical y eran los aborígenes los agentes dominantes de esas

tierras. La forma de exponer tiene la función de instaurar otra perspectiva para apreciar los objetos artísticos, que pasan a guardar conexión en la instalación por medio de una línea narrativa cuyos valores son los de ese pueblo nativo. Una especie de interobjetividad parece asumir el mando de lo que pasamos a ver en la instalación de la Bienal, y los objetos expuestos dejan de imponerse únicamente por sí mismos para hacerlo por y en la relación establecida entre ellos.

«Matriarcado de Pindorama» en la voz de Oswald de Andrade, en las cuatro grandes telas eckhoutianas figuren, en un primer plano, la mujer, pero no una imagen particular de la mujer, y sí, la de un tipo femenino. En las obras, el estado de la tierra cambia al mismo tiempo que se transmuta el estado de las etnias de sus habitantes. Las etnias tupi y tarairiu, representativas del hombre local, al lado de la africana y la mestiza, parecen presentar en la sala que van a mezclarse a la etnia del nativo de estas tierras, otras, de tierras distantes, lo que desvanecerá la integridad del indígena americano por la pérdida gradual de sus trazos de identidad. Todavía con esa imagen de la mestiza, figura femenina originada de las relaciones entre europeos e indígenas, se ve, además del fin de un linaje, la cuestión de qué pueblo es ése que habita las tierras del nuevo mundo, solamente dos siglos después de su colonización. Del mismo modo, somos llevados a ver la planicie y su vegetación natural en transformación por el impulso de exploración del colonizador: de la vida de los colectores y del nomadismo de una «edad de oro» del paraíso tropical se pasa a la vida sedentaria, laboriosa con el cultivo permanente del suelo para extraer de él toda su fertilidad. Confirmando la primera impresión de Pero Vaz de Caminha, las pinturas holandesas reflejan que en esta tierra todo fructifica y los paisajes traen hasta nuestros ojos el aumento progresivo de la intervención del invasor en la tierra a medida que la mezcla interracial engendra ese otro habitante. Ver el desarrollo del primer cuadro de una saga, la del hombre americano, es nuestra pretensión al detenernos en el análisis de la primera de las telas de Eckhout, primera en relación a la secuencia en que las telas con figuras femeninas se expusieron en la XXIV Bienal. Veamos juntos la primera parte de esta película a la que algunos podrían llamar «Los 500 años del "hallazgo" de Brasil» y otros «Apogeo y ocaso de la civilización paleoindia americana». Proyectado conforme a otros esquemas diferentes de los que vemos en las salas oscuras de los cines, la iluminación de la instalación logra que las imágenes de nuestra película salgan de la penumbra al mundo de las ilusiones y, como un ayudante, la luz hace visible lo que se coloca ante nuestros ojos para no dejar de ser visto.

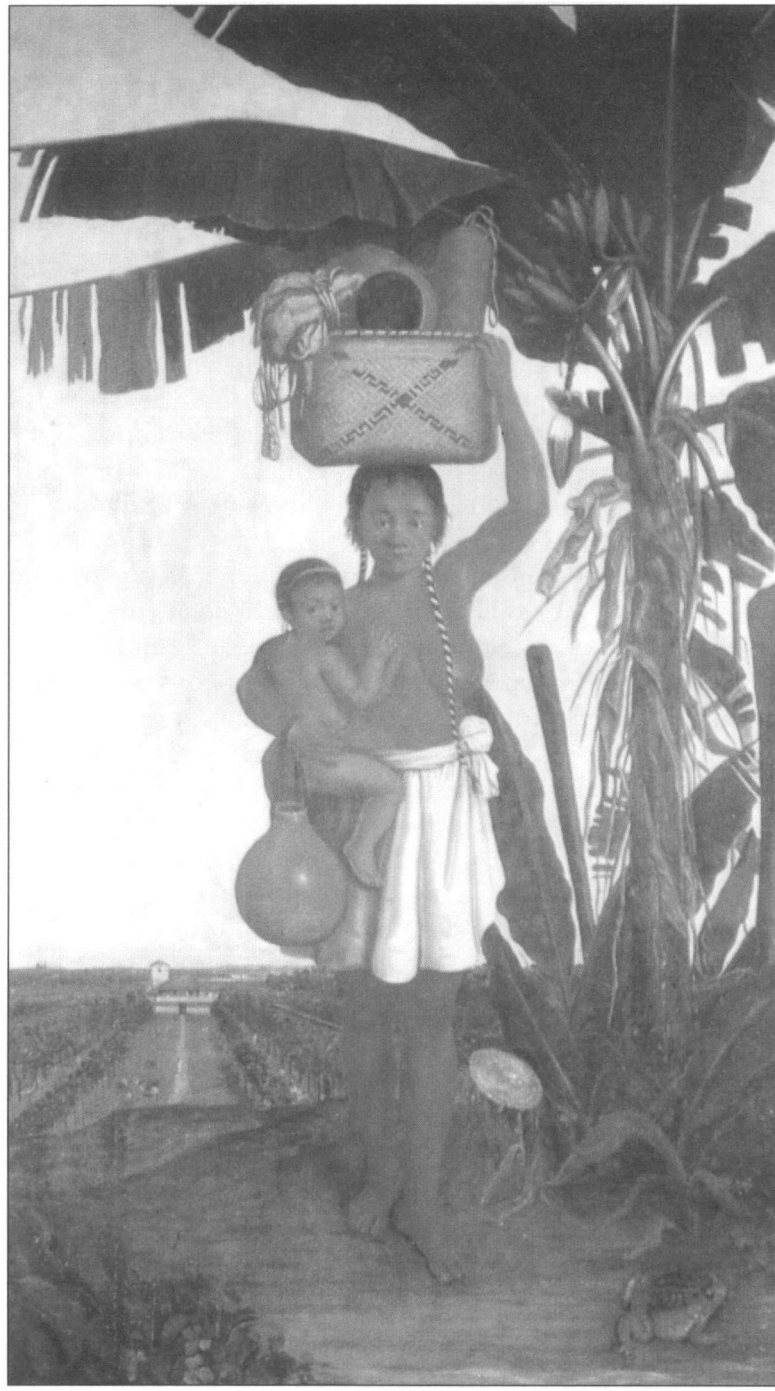


Figura 7: Albert Eckhout, *India tarairiu (Tupi)*, óleo sobre tela de 264 cm x 159 cm, colección del Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague.

2. LA COMPLEJIDAD DE LA FIGURATIVIDAD: TERRITORIO Y PRÁCTICAS SOCIALES EN EL CUERPO FEMENINO

Pintado en sentido vertical, el cuerpo de la india tarairiu aparece desnudo, en paralelo al fondo, un tronco erecto de una *Cassia grandis l.*, que, penetrando de derecha a izquierda, pone en escena el elemento vegetal más grande de la tela, ocupando toda la parte superior. Este árbol, cuya altura puede alcanzar los diez metros, crece en diferentes lugares de Brasil y se le conoce popularmente como *flamboyant*. En grandes racimos compuestos piramidalmente y localizados sobre los ramajes, encontramos que sus flores son naranjas, amarillas, rojas y, más raramente, blancas. Valladares y Mello Filho informan que ese árbol es un ejemplar de «los más grandes entre los *Cassia* encontrados en el Nordeste, con intensa floración rosada que aparece normalmente después de la caída de las hojas, lo que le confiere un apariencia espectacular» [8]. Desde allí, se ven las hojas y los frutos en largas vainas que, como flechas, señalan hacia la india y la tierra. Para dar más visibilidad a la especie vegetal, en el suelo encontramos un haba entera que muestra su tamaño y otra cruzando la primera en la que se percibe su constitución interior, cortada a mano, sin utilizar ningún instrumento. ¿Cómo no ver en esto una indicación del estado de desarrollo de los instrumentos y de la cultura de los nativos? Somos llevados a suponer que el enunciador usa esta descripción detallada de las vainas para caracterizar la especie del árbol, al mismo tiempo que la utiliza para enmarcar el escenario naturalmente majestuoso en el que se desarrolla la figura principal que las habas apuntan como centro de atención de la tela: la tierra y la figura femenina.

También tenemos como vegetación, en las ondulaciones que percibimos entre los ángulos de las piernas femeninas, una extensión de frondosos campos que ondulan intercalados con las colinas sucesivamente hasta la línea del horizonte. Conjuntos de árboles alternan con planicies de hierba y campos extensos, lo que presenta la topografía sin accidentes de la región nordeste del continente. El resto de los vegetales están en floración: a la derecha, el tronco del *flamboyant* está recubierto por una trepadera, la *passiflora*; a la izquierda, un arbusto del borde del mar, que crece en lugares pantanosos, la aracea *Montricardhia linifrea Schott*,

[8] Prado Valladares, C. do y Mello Filho, Luiz Emygdio de (1998). *Albert Eckhout. Presença da Holanda no Brasil, século XVII*. Rio de Janeiro: Ediciones Alumbramento, p. 116.

popularmente conocida en Brasil como *aninga* o *aningaçu*, que puede alcanzar hasta los seis metros de altura. En los comentarios de Valladares y Mello Filho, «la floración, minuciosamente dibujada por Eckhout, es una espiga oval, figurada en la pintura después de la caída de la bractea protectora (cáscara). La fructificación resultante es un conjunto de frutos baciformes y con muchas semillas» [9]. El ramo de flores se caracteriza por dar frutos en masa que, por la contigüidad, forman un fruto entero como la piña y la yaca, por ejemplo. De nuevo constatamos, que el enunciado particulariza en especificaciones los frutos, puesto que, a sus ojos y a los del enunciatario son ésos, sin duda, exóticos. También, hay en esa figuratividad del fruto una reiteración de la coraza del armadillo empleada en la tela *La danza tarairui*, que relacionábamos con una de las formas de estructuración de la sociedad tribal. Continuando con las araceas, está la *Thipha domingensis Pers*, especie vegetal que vive en charcos y lagos. En la pintura, circunda toda la zona de agua como una moldura al fondo del primer plano. La corriente de agua clara avanza para caer en el estrechamiento de su curso delimitado por piedras del lado izquierdo y derecho de la tela que forman un cambio del nivel del suelo. Así, vemos el agua caer saltando y golpear en el lecho de piedras de este riachuelo. Tal movimiento acuoso conduce nuestros ojos tanto hacia algo que se encuentra fuera de la tela, como los dirige, en una trayectoria oblicua, a la piedra en medio del agua sobre la cual descansa firmemente el pie derecho de la india, mientras el izquierdo está apoyado en la tierra.

Con este recurso direccional de exploración topológica, empleado por el enunciador, somos enviados de nuevo a la figura femenina y nuestra mirada se concentra en examinarla detalladamente de arriba abajo, más precisamente, desde las aguas y de la tierra a los frutos aéreos del frondoso árbol, de la *passiflora* que florece en el tronco detrás de su cuerpo a la *aninga*, que lo flanquea a su izquierda. El físico bien proporcionado de esta mujer crea una fortaleza digna de admiración. Examinamos este territorio en todas las direcciones, como exploradores de una tierra nueva: una mujer-tierra. En esta tarea, nos preguntamos si sería adecuado hablar de una admiración de la belleza indígena e incluso más de una desnudez de la figura femenina.

[9] Prado Valladares, C. do y Mello Filho, Luiz Emygdio de (1998). *Albert Eckhout. Presença da Holanda no Brasil, século XVII*. Rio de Janeiro: Ediciones Alumbramento, p. 116.

Viendo el físico y las partes componentes del cuerpo femenino, tenemos que la mujer está descrita por sus adornos: los pies, con sandalias de hilos de una de las muchas bromelias, *Bromelia sp.*, que crecen en la región; en la parte genital, por delante y por detrás, cubierta por unas hojas sujetas a las caderas por un cordón vegetal; la muñeca derecha, cubierta por una pulsera que tiene en su base interna hilos de palmera en los cuales están ensartadas semillas; los cabellos, cortados según el modelo de un plato; la cabeza, coronada por un tocado largo que sujeta, a la altura de los hombros, un cesto, ambos trenzados con fibras de palmeras. Es, por lo tanto, la forma de acicalarse, siguiendo ciertas costumbres y modelos identificadores, lo que la presenta como perteneciente a los Jê del Nordeste, mucho más que sus rasgos fisonómicos que se aproximan más a los de una europea. En la medida en la que reconocemos por la vestimenta y adornos al grupo tribal de la figura femenina, de ningún modo podemos decir que la india esté desnuda, simplemente que ella tiene una forma de vestir diferente de la de los europeos. Por otro lado, los atributos físicos de tipo indígena, que admiramos, se relacionan menos con los cánones de belleza y más con los de fertilidad, ya que las bien proporcionadas dimensiones de su cuerpo cargan en ellas mismas, o sea en su territorio, el todo tribal, mostrando éste como inseparable de su capacidad procreadora.

Basándonos en el pie equilibrado sobre la piedra, la rodilla derecha, semiflexionada, señala la acción incompleta de la india, que puede ser realizada a cualquier momento. Viendo el acto interrumpido, esperamos la inclinación de su cuerpo para que, con ese movimiento de agacharse, introduzca las manos en el agua. La contención del momento de la acción hace que nos detengamos en lo que ella sujeta en las manos. En la mano derecha lleva ramos, en un manojo, guardado junto al cuerpo, casi escondido por los senos y el antebrazo. Prolongando el codo, las hojas de los ramos se sobreponen a los demás ramajes de la trepadera posterior. Se destaca cómo está sujeto el manojo por la mano izquierda, mostrando una función de éste en la acción que está a punto de desarrollarse, o sea, el acto de la pesca, llevando las hojas, por lo tanto venenosas, al agua. Sirviéndole de ayuda a la india, la utilización de ramos venenosos (cuyo aspecto se parece al timbó) se muestra como una estrategia no predatoria para la pesca, sin duda, un saber técnico que ella domina.

Completando estas acciones, en la otra mano, la mano derecha, la parte distal de un brazo humano está cargada en una posición de garra, como si ese miembro inerte fuese capaz de adquirir vida y practicar la

acción de agarrar la pesca, adormecida por el efecto del timbó. Con lo cual, tenemos una doble mano, una mano en la mano que efectúa la recogida de peces. Sin embargo, son alimentos no sólo los frutos de esa pesca, sino también el antebrazo, erguido en su mano, y la parte de la pierna con el pie depositada en el cesto, junto con la calabaza abierta. De los hombres del nuevo mundo, lo que está figurado es la práctica social de comer sus propios muertos, en una comunión que los fortifica y revitaliza, en la medida en que esa práctica caníbal, que permite un encuentro con su identidad, tal vez sea la que la sedimenta al revitalizarla con la fuerza de los antepasados que permanecen vivos en los demás miembros del clan.

Antes de la realización del hacer premeditado y habitual de la india, ella hace una pausa para dejar beber, por entre sus piernas, al lobo guará, animal salvaje que la acompaña. De este modo, es como si el enunciador identificase a los dos personajes: uno humano, otro animal, ambos salvajes, como compañeros en estado de conjunción en el desarrollo de la escena. El animal figurativiza el discurso del enunciador sobre el habitante encontrado en la América tropical. Su papel es, entonces, destacado y, al lado de la mujer, son los dos delegados colectivos de su pueblo, que identificamos figurados entonces en el plano posterior, en la línea del horizonte que vemos en la distancia. Encima de la cabeza del animal, se distribuye más de una decena de indios por los campos detrás de las elevaciones. Separados por un intervalo central, los tarairius se nos presentan organizados en dos grupos a fin de realizar actividades colectivas ligadas a la caza o a algún preparativo para la guerra. Con sus lanzas erguidas hacia el cielo, ellas parecen indicar también la penetración en los genitales femeninos, lo que amplía a la raza humana el estado de la floración de los vegetales.

Esa figuratividad del grupo tribal —mostrado como fecundador del vientre de la india, el mismo vientre que da vida a la colectividad—, es lo que transforma el cuerpo femenino en el cuerpo social de la tribu, un inmenso territorio del clan. La figuratividad de los elementos vegetales califica del mismo modo y reivindica la mujer naturaleza como tierra productiva, tierra fértil, tierra vida, y ahora a esa calificación se le añaden los atributos de tierra protección, tierra clan. Hay una condensación de los constituyentes expresivos para realizar esta unión figural de identidades que, en el plano del discurso, nos remite al recurso retórico de la alegoría.

También, esa figuratividad guarda, en un nivel más profundo, otra más globalizante y más abstracta, que el discurso articula como tema

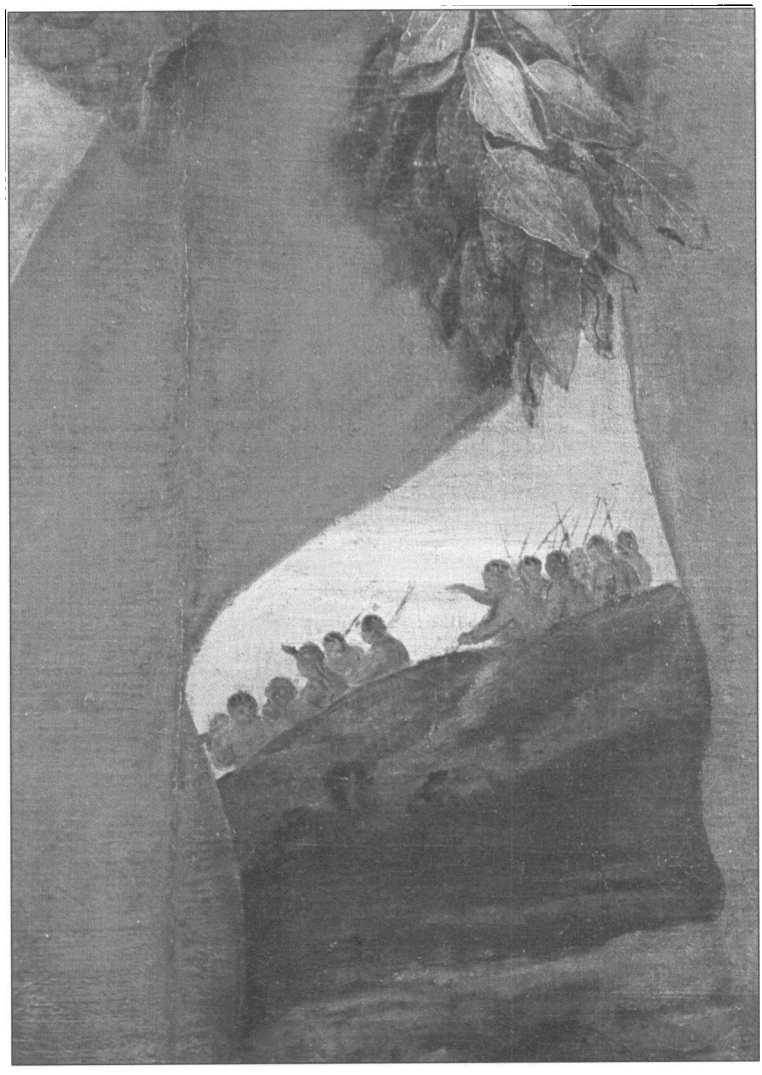


Figura 8: Albert Eckout, *India tarairiu (Tupi)* - detalle.

principal de la pintura. Lo que a los ojos del europeo era incomprensible e incluso abominable, en la medida en que se consideraba una práctica salvaje y pecado, alimentarse de la carne del semejante es lo que plácidamente esta india hace afrontar al enunciatario holandés. Sus ojos, que miran serenamente con seguridad a quien los cruza, practican con ese otro un tú a tú, un diálogo en el que la india habla a quien la contempla de su sociedad y de su *modus vivendi*. Por la visión, conseguimos la audición de una narrativa que funda en otra

versión los hábitos caníbales de los Tarairiu, o sea, el endocanibalismo, que Valladares y Mello Filho describen así:

> Los muertos eran repartidos y comidos con la excusa de que no habría mejor sepultura que el cuerpo de los sobrevivientes. El cadáver era lavado, asado y comido. Los huesos eran recogidos y después reducidos a polvo, mezclados con harina e ingeridos en otra oportunidad. Después que el cadáver era totalmente consumido cesaban las lamentaciones y gritos que acompañaban al banquete fúnebre [10].

La estructura de la dimensión figurativa sirve, por lo tanto, para ver el endocanibalismo como una práctica social que torna a la tribu poderosa por su coraje y por la total conjunción entre los de su especie, e incluso más temida por la absorción de la fuerza mítica de los muertos. Una vez más, se replantea en la pintura la unión del todo constituido por la integración de las partes para definir la sociedad tribal. El efecto del sentido refuerza la veridicción, o sea, la pintura hace creer que la vida de los tarairius es realmente así, ya que lo que el pintor pinta, él lo presenció y observó con sus propios ojos. El contrato fiduciario, establecido anteriormente con el europeo que contempla la tela, se refuerza una vez más, al mismo tiempo que ahora se le impone estar en una posición de enfrentamiento con el habitante de la nueva tierra. Los representantes holandeses de ultramar se confrontan con ese desconocido. Con esta postura, el enunciador deja explícito al enunciatario que los europeos son los amenazados y no los habitantes locales.

La trama de la figuratividad y el trabajo de enunciación en la tela *India tarairiu (Tupi)* nos encaminan a la dimensión temática, a la abstracción, mediante el concepto de vida social de los tarairius. Uno de los papeles de la imagen, tal vez el fundamental, se coloca aquí en evidencia: hacer ver una concepción del mundo todavía no conocida. Lo inexistente, lo inconcebible, lo invisible se hacen visibles y aprehensibles y no sólo por el intelecto. Desde esta perspectiva, lo que una imagen manifiesta parte siempre de un conocimiento del público que tiene por objetivo alcanzar, para el cual ella —al principio, en igualdad de condiciones, por estar lado a lado— monta la estrategia de hacer saber por el ver.

[10] Prado Valladares, C. do y Mello Filho, Luiz Emygdio de (1998). *Albert Eckhout. Presença da Holanda no Brasil, século XVII*. Rio de Janeiro: Ediciones Alumbramento, p. 116.

No sería sólo la inmensidad de la tierra americana lo que estaría figurativizado en la pintura sino, también con ella, la inmensidad de la mujer naturaleza y de la mujer tribu con su vida de grupo y sus prácticas sociales, retratado en la tela como germinados y florecientes en la tierra del Nuevo Mundo, lo que hace ver a los sujetos de otras tierras, de usos y costumbres diversos, precisamente la relatividad de su *modus vivendi*. Haciéndolos conocer la botánica, la zoología, la relación entre el animal y el hombre americano, las costumbres alimenticias de los nativos, la sociedad de ellos como un todo organizado, lo que de hecho se coloca en discusión, como valor más englobante y abarcante de todos los demás que el discurso puso en circulación, es la multiplicidad cultural con la que el viejo mundo se estaba enfrentando. La vida en la América tropical, como un sistema articulado por normas diferentes de las suyas, es lo que el europeo y el eurocentrismo intentaría desarticular para combatirla; pero justamente Eckhout nos hace ver su existencia antes de desestructurarla, y por qué no, para mostrarnos su amenaza y justificar su exterminio. En cierto modo, es lo que ya se encuentra plasmado en las demás pinturas con la aculturación del indígena y su nueva vida en torno a la «casa grande» (figura 4); la mezcla del indígena con el europeo que la mestiza muestra es una etapa de la transformación étnica (figura 6), dejando que otros cuenten lo que sobrevendría a la etnia del nativo con la presencia del negro (figura 5), traído de allende los mares, para, esclavizado, realizar el trabajo para el cual el indio se mostraba inepto.

3. UNA HISTORIA DESDOBLADA EN Y POR EL HECHO DE ENUNCIAR

La naturaleza y el hombre que la habita están en conjunción, como demuestra el enunciador al espectador holandés y europeo en general. La relación es harmónica: la recolecta de alimentos enseña que no hay acción predatoria contra el mundo natural. También somos llevados a ver, por las interacciones de la india y por las de su grupo, que el mundo natural no está privado de sentido como un continuo inexpresivo, sino que él ya es en sí un plano de expresión, pleno de un significado articulado a partir de sus cualidades sensibles por el lenguaje pictórico.

Si mientras los estudiosos de la semiótica estamos preocupados no sólo con lo que el enunciador pictórico nos hace ver, sino también con

el cómo nos lo hace ver, es porque el modo de construir la imagen es un hacer ver lo que el mundo del otro lado del mar significaba para sus conquistadores. Fertilidad deseada y articulación de un modo de obtener su pose caracterizan, pues, la especificidad de este discurso que se desarrolla ante los ojos de los europeos. Nosotros también, espectadores de hoy, visitantes de la XXIV Bienal, enfrentamos los ojos de la india que posa impasiblemente para los de fuera de la tela, de todas las épocas: su etnia, su cultura, la fuerza colectiva que une a su clan, al mismo tiempo que, exponiendo el endocanibalismo, confirma el estado de unificación del pueblo tarairiu. En el instante de la impronta del retrato caníbal, encontramos potencialmente todos los tiempos de ese grupo de los tupi contenidos en la figuración de su imagen que integra el comienzo, el durante y el fin de la vida por la muerte: en el nuevo mundo todo es vida en la medida en que hasta los muertos se convierten en energía revitalizante de los vivos.

La principal credibilidad de la pintura de Eckhout se basa en una reconstrucción de la imagen según el modelo estético y cultural de su enunciatario. Así, al describir la tierra brasileña, él usa las técnicas imperantes en la pintura europea para crear el espacio. Al lado de un paisaje arcádico del renacimiento italiano en el que el pintor posiciona a la tribu, el enunciador delimita la inmensidad americana por la línea del horizonte y por el nivel del mar que organizan las panorámicas holandesas. Por otro lado, las aguas represadas están más próximas a la imagen de un dique holandés que a los riachuelos del mundo natural brasileño. El mundo natural se estructura a partir del mundo cultural holandés y europeo; de ahí su fuerza de convicción en el viejo mundo de lo que él registra e informa. Una apariencia del nuevo mundo, pintura del parecer, es lo que el enunciador nos pone delante de los ojos, lo que nos remite directamente a pensar en la definición de mundo natural del *Diccionario de Semiótica*: «es la apariencia según la cual el universo se presenta al hombre como un conjunto dotado de cualidades sensibles, dotado de una determinada organización» [11]. De esa apariencia, y por ella, se entrevé la significación de la pintura y, mucho más, se enfrentan los desafíos y la resistencia de la conquista de allende de los mares.

Reencontrando la mirada del tarairiu en los giros de su danza, en la tela de la pared frente a la india, debe invertirse la perspectiva de la

[11] Greimas, A.-J. y Courtés, J. (1983). *Diccionario de Semiótica*. São Paulo: Cultrix. Trad. Dias Lima, A. *et alii*; entrada «mundo natural», pp. 291-292.

construcción del significado y ver en las demás telas de Albert Eckhout otros momentos de esa historia que los tarairius, ahí presentes, hacen «existir en acto» y acompañar cómo el mestizaje y la explotación de la tierra por los colonizadores europeos son, al mismo tiempo, la transformación y el exterminio de las civilizaciones paleoindias con su sucumbir progresivo al poderío del colonizador y a la pérdida de sus propias tierras. Las pinturas no son imágenes de algo previamente existente, copias de mundos que reconocemos, sino, al formarse ante nosotros, y, aún más, ser (re)significadas a partir de las relaciones entre los objetos reunidos en la instalación nos obligan a desarrollar en sus lecturas desdoblamientos actanciales, figurativos y enunciativos que van a construir otra historia de Brasil, realizada gracias a la «posibilidad de entreabrir, de entrever otro sentido» en las telas pintadas del parecer.

TRES MATRICES DEL LENGUAJE-PENSAMIENTO

Lúcia Santaella

Desde hace muchos años, la lectura, descripción y análisis de los más diversos tipos de discursos verbales y procesos sígnicos no verbales han estado en el centro de mis preocupaciones.

El metabolismo de los sistemas de lenguaje se asemeja al de los seres vivos. Como los organismos vivos, los lenguajes están en permanente crecimiento y mutación. Los procesos de parentesco, trueque, migración e intercambio entre los lenguajes no son menos densos y complejos que los que rigen la demografía humana. En fin, el mundo de los lenguajes parece ser tan móvil y volátil como el mundo de los vivos. A pesar de eso, no abdiqué de la búsqueda de inteligibilidad de posibles leyes generales que están por debajo de todos los fenómenos sígnicos.

Pero para tal búsqueda, el primer paso será el de no dividir los lenguajes en campos herméticos, rígidamente cerrados: la literatura y las formas narrativas en un compartimento, la pintura en otro, el cine de un lado, la fotografía de otro, el vídeo aquí y la música allá... Contrariamente, a la vez que el tiempo pasa, me convenzo más de que

es sólo en los curricula escolares donde los lenguajes están separados con nitidez. En la vida existe la promiscuidad, «la mezcla es el espíritu» de los signos.

En síntesis, en la base de mi propuesta está la convicción de que hay raíces lógicas que determinan la constitución de todo y cualquier sistema de signos. Esas raíces son mucho más profundas que lo que la superficie de los mensajes y de los canales que las promueve nos puede llevar a percibir. Sin negar la multiplicidad, además, que sólo tiende histórica y antropológicamente a crecer cada vez más, postulo que debajo de esa multiplicación manifiesta hay sólo tres y tan sólo tres matrices lógicas, a partir de los cuales, por procesos de combinación y mezcla, se originan todas las formas posibles de lenguaje.

Esclareciendo mejor: los lenguajes, evidentemente, son muchos. Desde la Revolución Industrial y, más recientemente, la Revolución Electrónica e Informática, el poder multiplicador y el efecto proliferador de los lenguajes parece que se están ampliando enormemente. La era de las imágenes de registro físico de fragmentos del mundo, iniciada con la fotografía y seguida por el cine, TV, vídeo y holografía, por ejemplo, tiene tan sólo un siglo y medio de existencia y ya estamos instalados ahora en plena efervescencia de una era pos-fotográfica de génesis sintética de las imágenes y de una realidad virtual. Si, en el siglo pasado, la naturaleza —antigua fuente de inspiración de los pintores paisajistas— se había tornado tarjeta postal, hoy ella puede ser engendrada a través de números en los programas de los computadores. No hay casi nada de naturaleza real, artificial, simulada o ficticia que el imaginario numérico no pueda colocar en las pantallas de los monitores (recordemos que un tipo de descripción histórica similar es oportuna también para la música).

Además de crecer en la medida exacta en cada nuevo vehículo o medio inventado, los lenguajes también crecen a través del ajuste entre medios. El diario, por ejemplo, es, entre otras cosas, una unión feliz, entre el telégrafo (hoy transmutado en fax), la fotografía y la modificación cualitativa del lenguaje escrito en el espacio gráfico. El vídeotexto nació de la combinación de un banco de dados con el teléfono y un terminal de vídeo. En fin, el universo de los *media* nos ofrece una riqueza de ejemplos de hibridación de medios, códigos y lenguajes que no especificaremos aquí.

Recordaremos que esos procesos de hibridación actúan como propulsores en el crecimiento de los lenguajes. Es por ello por lo

que los lenguajes invadieron literalmente el mundo. Estemos o no atentos a eso, estamos día y noche, noche y día, en cualquier rincón del planeta, con mayor o menor intensidad, totalmente inundados de signos y lenguajes. Y no hay indicio de que los lenguajes deberán parar de crecer. Por el contrario, estando superpoblado el planeta, la tendencia es que busquen nuevos hábitats en el espacio celeste.

Urge relativiza, por tanto, las visiones atomizadas de los lenguajes, códigos y canales, basados apenas en los modos de aparición de los mensajes, para que busquemos un tratamiento más económico e integrado que nos permita comprender cómo los signos se forman y cómo los lenguajes y los medios se combinan y se mezclan. Aunque la evidencia histórica de la necesidad de esa búsqueda sea fuerte, no fue a través de la mera observación crítica de la proliferación de los signos y lenguajes lo que me ha hecho llegar a las propuestas que aquí expongo. Éstas brotaron específicamente a partir de un germen teórico.Y en ellas persisto porque la teoría parece estar recibiendo el respaldo del Real. La teoría debe ser capaz de responder a un buen número de desafíos que la realidad muestra.

Propongo, entonces, que la variedad y multiplicidad crecientes de todas las formas de lenguaje están apoyadas en tres y no más que tres matrices de lenguaje-pensamiento: la matriz verbal, la matriz visual y la matriz virtual (que encuentra su forma ejemplar de expresión en la música). Todos los lenguajes, pese a la variedad de los canales y las diferencias específicas que adquieren en esos canales, tienen sus bases en esas matrices; más comúnmente en las combinaciones entre las varias modalidades en que cada una de esas matrices se subdivide.

La fuente teórica que inspiró esa propuesta está en la fenomenología y doctrina de signos del lógico, científico y filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914). Para Peirce, la fenomenología tiene por función responder a la más antigua pregunta que la filosofía, desde sus principios, se ha hecho. ¿Cómo se da la aprehensión y comprensión del mundo por el hombre? ¿Cómo la multiplicidad y diversidad infinitas del universo sensible son convertidas en realidades inteligibles? Después de décadas del más apurado esfuerzo intelectual, Peirce concluyó que todo lo que nuestra mente es capaz de aprehender, todo lo que aparece a la conciencia, lo hace en una graduación de tres elementos: 1) calidad o sentimiento, 2) reacción y 3) mediación. Sus conclusiones van todavía más allá. Esos modos de aprehensión no son,

para él, apenas elementos presentes en el acto de aprehender los fenómenos, y, por tanto, factores debidos a la naturaleza peculiar de nuestra mente, pero son también elementos formales integrantes de todo y cualquier fenómeno, sea físico, real, imaginado, soñado, recordado de la vivencia; en fin, todo y cualquier fenómeno, desde una niebla en el horizonte hasta un teorema matemático. En síntesis, esos elementos formales, que Peirce llama categorías, son los ingredientes más generales, abstractos y universales, de todo el universo. Siendo tan universales, por estar presentes en todo y cualquier cosa, Peirce resolvió variar los términos de cualquier contenido material, reduciéndolos a su naturaleza puramente lógica. En consecuencia, las categorías pasaron a ser designadas por 1) primeridad, 2) segundidad y 3) terceridad. En cada fenómeno particular, el ropaje aparente de esas categorías se modifica. No obstante el cambio de ropaje, el sustrato lógico siempre permanece. Si tomamos el caso del cosmos físico como ejemplo, las categorías aparecerán bajo la forma de 1) acaso, 2) leyes mecánicas y 3) tendencia del universo a adquirir nuevos hábitos.

Toda la obra de Peirce está fundada en esas categorías (Santaella, 1992). Su doctrina de los signos o semiótica está basada en las categorías y no se pueden comprender las sutilezas de sus innumerables clasificaciones de signos, sin un conocimiento cuidadoso de la fenomenología (Santaella, 1995). Guardando las debidas proporciones, pienso que también no se pueden aprehender mis tentativas de explicitación de las tres matrices de lenguaje, sin el presupuesto de una cierta intimidad con la obra de Peirce.

No es difícil inferir que mi postulación de las tres matrices (verbal, visual y virtual) está basada en las categorías. De ese modo lo virtual estaría en la primeridad, así como lo visual estaría en la segundidad y lo verbal en la terceridad. No son apenas las categorías que me suministraron datos para esa analogía, sino también todas las clasificaciones de signos correlativas a ellas. Lo que define básicamente la naturaleza del discurso verbal es verdaderamente el reino de la abstracción. Pues bien, esto corresponde con exactitud a las características de aquello que Peirce define como signo simbólico, el universo de la mediación y de las leyes. La característica primordial del lenguaje visual está en la insistencia con que las imágenes singulares, aquí y ahora, se presentan a la percepción. Ver es confrontar algo, aunque ese algo sea una imagen mental u onírica. Aliada a su carácter perceptivo, que corresponde típicamente al universo de la segundidad, el lenguaje visual tiene una vocación referencial, lo que lo categoriza como signo básicamente

indicial. Esa vocación mimética de las imágenes transciende las determinaciones puramente históricas. Desde las primeras inscripciones en las grutas, el hombre siempre fue guiado por el deseo complejo y aparentemente eterno de duplicar el mundo. Y el lenguaje virtual, que encuentra en la música su más perfecta forma de expresión, tiene un poder referencial fragilísimo, aliado a un alto poder de sugestión, lo que fundamentalmente lo coloca en el universo icónico de las más puras asociaciones por semejanza.

Cada uno de esos tipos de lenguaje tiene su eje de dominio en una de las categorías, de lo que resulta que lo verbal es fundamentalmente una cuestión del símbolo, lo visual una cuestión del índice y lo musical una cuestión del icono. Eso no quiere decir, entre tanto, que cada uno de esos lenguajes no pueda distanciarse de su eje de categorización. No hay nada más móvil, maleable y mutable que los lenguajes. Sin ello, además, ninguna creación sería posible. Dislocándose de su eje, un lenguaje comienza a adquirir características que son básicamente de otro lenguaje. Con esta base, lancé la hipótesis de que debería haber una redistribución de las tres categorías en el lenguaje anterior. Así, lo verbal, por ejemplo, que se define en la matriz del símbolo, se redistribuye también dentro de los caracteres de iconicidad y simbolicidad; como lo musical también se presenta con características indiciales y simbólicas.

Basándome en esa hipótesis, estructuré una clasificación del discurso verbal (cf. Santaella Braga, 1980 y 1990), que encontró respaldo en la tradicionalísima división de los discursos: descripción, narración y disertación. Así, la descripción está para la primeridad, tanto como la narración para la segundidad y la disertación para la terceridad. Una penetración en el interior de esa nueva tríada me llevó a percibir una repetida posibilidad de recursividad, o sea, percibí que, dentro de la descripción cabrían tres niveles, correspondiendo nuevamente a los caracteres de lo primero, segundo y tercero (descripción cualitativa, indicial y conceptual), ocurriendo lo mismo con la narrativa (espacial, sucesiva y causal) y la disertación (conjetural, relacional y argumentativa). Con eso llegué a nueve tipos de discursos posibles.

Después de algunos años de experiencia de aplicación práctica al estudio del discurso (ver Santaella, 1995 y Machado *et al.*, 1984), comencé a realizar un trabajo semejante en relación con lo visual, sin desobedecer ciertamente las debidas especificidades de cada sistema de signos. El resultado de ese trabajo (Santaella, 1988, 1989) me

hizo llegar a una clasificación de lo visual en: 1) formas representativas (primeridad, icono), 2) formas figurativas (segundidad, índice) y 3) formas representativas (terceridad, símbolo). Dentro de cada uno de esos tipos hay nuevamente una redistribución de las tríadas (1.1 cualidad reducida a sí misma, 1.2 cualidad como acontecimiento singular y 1.3 cualidad como ley; 2.1 la figura como cualidad, 2.2 la figura como registro y 2.3 la figura como convención; 3.1 representación por analogía, 3.2 representación por figuración y 3.3 representación por convención). Esos nueve tipos de lenguaje visual pueden ser capaces de funcionar como brújulas de orientación para la lectura de toda y cualquier imagen fija de cualquier naturaleza, bi o tri-dimensional.

La clasificación del lenguaje musical fue lo que más tiempo me llevó para su ejecución. Ello no era casual. Por estar en la matriz del icono, la música es la forma más abierta del lenguaje, desafiando cualquiera sistema de clasificación. Además de eso, no estaba en las intenciones de mi propuesta de clasificación tener por objeto estrictamente la producción musical de un cierto periodo de la historia, sino, al contrario, mi propuesta pretendía ser lógica y con poder de generalización con el fin de habilitar su aplicación a cualquier composición musical de cualquier especie. En fin, su universalidad y generalidad tiene que ser equivalente a las presentadas por la clasificación del discurso y por la clasificación de las formas en el lenguaje visual.

Teniendo en cuenta eso, el camino para la clasificación del lenguaje musical me llevó, entonces, a encontrar en la sintaxis el eje estructurador de la música (ver Koellreutter, 1988-1990). La perfección con que la sintaxis se presenta como atributo propio de la iconicidad, matriz semiótica de la música, tiende a aumentar cuando, a la luz de las categorías peirceanas, se compara la sintaxis con los ejes que caracterizan el lenguaje visual, de un lado, y el discurso verbal, de otro. O sea, la sintaxis está para la música (primeridad), así como las figuras están para la visualidad (segundidad) y los discursos están para lo verbal (terceridad).

Considerando esto, la clasificación del lenguaje musical, a partir del eje de la sintaxis y de acuerdo con la recursividad de las tres categorías dentro de ese eje, aparece así: 1) sintaxis aleatoria, 2) sintaxis por coordinación o parataxis y 3) sintaxis por subordinación o hipotaxis. Entonces, reaplicando las tres categorías dentro de cada una de esas divisiones, según la misma lógica de recursividad que aplicamos en la clasificación de lo verbal y de lo visual, tendremos que la sintaxis alea-

toria presentará las tres subdivisiones siguientes: 1.1 el juego del acaso, 1.2 improvisación y 1.3 la probabilidad. La sintaxis por coordinación o parataxis presentará sus subdivisiones de acuerdo con: 2.1-multidimensionalidad o sucesividad, 2.2 monodimensionalidad o sucesividad y 2.3 cronometría. La sintaxis por subordinación presentará la subdivisión siguiente: 3.1 jerarquías icónicas, 3.2 jerarquías relacionales y 3.3 jerarquías convencionales.

Sintetizando, la sintaxis está para la música, así como la referencialidad está para lo visual y la representación para lo verbal, lo que compone elegantemente los tres grandes ejes de las tres matrices del lenguaje-pensamiento. Estando las tres matrices ya completamente clasificadas, eso sirve de base para la elaboración de los tipos de mezclas que pueden ocurrir entre esos veintisiete modos de estructuración de lenguaje, lo que nos da medios para establecer características de los sistemas sígnicos híbridos, tales como lenguaje verbal oral (que tiene fuertes trazos de hibridación con el lenguaje de la música), arquitectura (que, en sus aspectos rítmicos y harmónicos, también se entrelaza con la música), así como todas las formas de lenguaje visual en movimiento (cine, TV, vídeo y computación) que se cruzan tanto con modalidades de organización del lenguaje musical, como con las diversas modalidades de discurso verbal (narrativa, principalmente, debido a su vector temporal).

Debo notar que el surgimiento de los multimedia y supermedia, en sus mezclas de lo verbal, visual y sonoro, me ha servido como un gran estímulo para la continuidad de mis investigaciones sobre las tres matrices, sus diferentes modalidades y sus posibles mezclas.

Referencias bibliográficas

KOELLREUTTER, H.J. (1988-90). A. *Estética do impreciso e do paradoxal.* Notas de estudio suministradas por el Instituto de Estudios Españoles de la USP.

MACHADO, C. *et al.* (1984). *Critérios para a divulgação da pesquisa científica. Uma ampliação da semiótica peirceana.* Informe de pesquisa 4/84. Instituto de Economía Agrícola de São Paulo.

SANTAELLA BRAGA, Maria Lúcia *et al.* (1978). *Por um ensino melhor. Treinamento de professores do ensino de 1.° grau por multimeios.* Cuaderno n.° VIII. Mec/Prontel.

— (1980). «Por uma classificação da linguagem escrita». En *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez editora, 2.ª edição revista e ampliada, 1996.
— (1988). «For a classification of visual language». En *Semiótica* 70-1/2, 59-78. Berlim: Mouton de Gruyter. La versión de ese texto en portugués aparece en la revista FACE, volumen 2, número 1, 43-67. São Paulo: EDUC.
— (1992). *A assinatura das coisas. Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago.
— (1995). *A teoría geral dos signos. Semiose e autogeração*. São Paulo: Ática.

LA FOTOGRAFÍA COMO EXPRESIÓN DEL CONCEPTO

Arlindo Machado

Pontifícia Universidad Católica de São Paulo

De tanto en tanto, la discusión sobre la naturaleza más profunda de la fotografía vuelve a la superficie con insistencia. En esas ocasiones, todo lo que parecía sólido se disuelve en el aire. Dentro de algunas décadas, la fotografía cumplirá los dos siglos de existencia y, todavía entonces, estaremos tratando de entenderla. Estas dificultades tienen buenos fundamentos. La fotografía es la base tecnológica, conceptual e ideológica de todos los medios contemporáneos y, por ese motivo, comprenderla, definirla, es un poco también comprender y definir las estrategias semióticas, los modelos de construcción y percepción, las estructuras en las que se sustenta toda la producción contemporánea de signos visuales y auditivos, sobre todo de aquélla que se hace a través de mediación técnica. Cada vez que se introduce un medio nuevo, éste sacude las creencias establecidas anteriormente y nos obliga a volver a los orígenes para revisar las bases a partir de las cuales edificamos la sociedad de los medios. La televisión y, por extensión, la imagen y sonido electrónicos, ya nos hicieron encarar esa indagación

hace algunas décadas. Ahora, el procesamiento digital y la modelación directa de la imagen en la computadora nos enfrentan a nuevos problemas y nos hacen mirar retrospectivamente, en el sentido de revisar las explicaciones que hasta entonces sustentaban nuestras prácticas y teorías. En un momento como éste, en que la imagen y también el sonido pasan a ser sintetizados a partir de ecuaciones matemáticas y de modelos de la física, en un momento en que hasta el mismo registro fotográfico puede ser memorizado en forma numérica, es necesario revisar buena parte de nuestros paradigmas teóricos.

Hablando en términos de la teoría de los signos de Charles S. Peirce, la fotografía ha sido habitualmente explicada ya poniendo énfasis en su *iconocidad* (Cohen, 1989: 458; Sonesson, 1998), o sea, tanto en su analogía con el referente u objeto, como en sus cualidades plásticas particulares; ya enfatizando su *indexicalidad* (Dubois, 1983: 60-107; Schaeffer, 1987: 46-104), es decir, basándose en su conexión dinámica con el objeto (es el referente lo que *causa* la fotografía); o bien aceptando finalmente ambos énfasis al mismo tiempo (Santaella y Nöth, 1998: 107-139; Sonesson, 1993: 153-154). A pesar de eso, incluso admitiendo que muchos de los elementos codificadores de la fotografía pueden ser considerados arbitrarios y convencionales, prácticamente no existe una reflexión sistemática sobre la fotografía como *símbolo*, en el sentido peirceano del término, es decir, como la expresión de un concepto general y abstracto. Aunque algunos analistas hayan alertado ya sobre la necesidad de concebir la fotografía, sobre todo la contemporánea, «haciendo intervenir, de manera simultánea (y no exclusiva) las tres categorías peirceanas» (Carani, 1998), la verdad es que la concepción de la fotografía como ley o norma generalizadora constituye un desafío teórico. La única voz discordante en medio del consenso general parece haber sido la de Vilém Flusser, un pensador de la técnica que, ya en 1983, en una obra fundamental escrita bajo el impacto del surgimiento de las imágenes digitales, aseguró que la fotografía, más que simplemente registrar impresiones del mundo físico, en verdad traduce teorías científicas en imágenes. El pensamiento de Flusser, en ese sentido, es radical y sin concesiones: la fotografía puede tener muchas funciones y usos en nuestra sociedad, pero la razón de su existencia está en la materialización de los conceptos de la ciencia o, para usar palabras del propio autor, ella «transforma conceptos en escenas» (Flusser, 1985: 45). El objetivo de este artículo es discutir, partiendo de la consideración inicial de Flusser y basándonos en las nuevas referencias apuntadas por las imágenes digitales, algunos de los argumentos y razones que

a nuestro entender autorizan el reposicionamiento de la fotografía en ese terreno que Peirce clasificó como *tercero* en su escala semiótica, el terreno del concepto.

Durante un viaje que hice a la Patagonia argentina, hace algún tiempo, me llamó la atención la increíble e infinita variedad de verdes del paisaje. Jamás podía imaginar que ese simple color que llamamos «verde» pudiera abarcar una gama de sensaciones cromáticas tan exhuberante, al punto de dar la impresión de que cada árbol en particular, o que cada parte de un árbol, exhibiera un matiz de verde completamente diferente de los otros. De regreso a casa, después de revelar y de ampliar los negativos fotográficos sacados en la Patagonia, pude constatar, bastante frustrado, que todo aquel espectáculo cromático de la naturaleza se había reducido drásticamente. A pesar de haber utilizado una cámara profesional, fotómetro independiente y película de un amplio espectro de respuesta, la variación de verdes del paisaje fotografiado me pareció demasiado pobre, además de banal y previsible. Comparando posteriormente mis fotos con otras obtenidas en los mismos lugares por un colega, con quien había compartido el viaje, percibí que, pese a que los resultados parecían igualmente limitados en términos de respuesta cromática, él había obtenido algunos tonos de verde que no existían en mis fotos. Luego, pude saber la razón de ello: mi colega había utilizado otra marca de negativo y otro tipo de papel para la ampliación.

Esta singular experiencia personal me ayudó bastante a entender algunas de las estrategias operativas de la fotografía. Lo que llamamos «color», en verdad, es el resultado perceptivo del comportamiento físico de los cuerpos en relación con la luz que incide sobre ellos y, como tal, una propiedad de cada uno de esos cuerpos. Cada planta, de acuerdo con sus constituyentes materiales, absorbe y refleja de una manera particular los rayos de luz y, por eso, produce su propia gama de verdes. Y las emulsiones fotográficas, por estar compuestas de otros materiales, producen otra gama de verdes. Por esa razón, resulta casi imposible tener en una foto exactamente los mismos colores de un paisaje. El color fotográfico será siempre, por el contrario, una *interpretación* del color visto, a partir de los componentes materiales propios del film. Ciertamente, la palabra «color» se refiere habitualmente a dos modalidades distintas de fenómenos. Por un lado, un color es una *cualidad* particular (en términos fenoménicos) o una *sensación* particular (en términos perceptivos), por lo tanto un hecho de primeridad en términos peirceanos. Por otro lado, un

color puede también ser un *concepto*, una categoría, una abstracción del pensamiento, establecida de manera enteramente convencional. Damos el nombre «verde» a una cierta gama de extensiones de ondas luminosas (expresadas en nanómetros), que resultan de determinadas propiedades reflexivas de los materiales. Pero como el espectro cromático visible es *continuo*, la categorización de los diversos colores no es sólo imprecisa (en las fronteras entre los colores, algunos verán «amarillo» o «azul» lo que otros ven «verde»), sino también arbitraria, lo que explica el hecho de que diferentes culturas clasifiquen de modo distinto las mismas cualidades (los esquimales, por ejemplo, clasifican el único color que llamamos «blanco» en más de una decena de colores).

En nuestro caso, el corolario inevitable de esa constatación es que la película fotográfica sólo puede corresponder al paisaje enfocado con la gama de colores que ella es capaz de producir. La cantidad de verdes que se puede encontrar en la naturaleza es probablemente infinita, porque infinitos son los cuerpos físicos con sus diferentes propiedades reflexivas, pero un determinado patrón fotográfico —digamos un film Kodakolor de 100 ASA, fabricado en la sucursal mexicana de la Kodak y revelado rigurosamente de acuerdo con las instrucciones del fabricante— produce una gama de verdes no sólo finita, sino también tipificada, regular y fija. La totalidad de las imágenes producidas con esa película mostrarán siempre la misma gama de verdes, independientemente del hecho de que el referente sea la Patagonia argentina o las estepas rusas. Los verdes Kodakolor no son, por lo tanto, simples *cuali-signos* de esa exhuberante experiencia cromática que llamamos «verdor», pero sí colores-tipos, clasificables en catálogos de colores (y, de hecho, los laboratorios de revelado son calibrados a partir de categorías cromáticas), por lo tanto algo cercano al concepto peirceano de *legi-signo*. Un film Kodakolor nunca logrará producir un verde *singular*, como aquél que se puede encontrar sólo en las hojas de una *melissa officinalis*, observada en la orilla de un lago de la Patagonia, durante una determinada tarde de primavera, luego de haber parado de llover, o como aquél que se puede ver solamente en determinado fresco del Giotto, producido con una tinta fabricada por el propio pintor, a partir del procesamiento de plantas encontradas en la periferia de Florencia. Por el contrario, los verdes Kodakolor se repiten de forma regular y previsible en todas las fotos obtenidas en las mismas condiciones-tipo y es esa regularidad lo que vuelve utilizable a la fotografía, en situaciones de reproducibilidad industrial, para distribución a escala masiva.

Parte de los problemas relacionados con la comprensión de la fotografía derivan de su encasillamiento tradicional en la categoría peirceana de *índice*, un encasillamiento que podemos considerar, como mínimo, problemático. Lo que registra la película fotográfica no es exactamente una acción del objeto sobre ella (no hay contacto físico o «dinámico» del objeto con la película), sino el modo particular de absorción y reflexión de la luz por un cuerpo ubicado en un espacio iluminado, tal como una emulsión sensible lo *interpreta*, basándose sólo en aquella parte de los rayos de luz reflejados por el objeto que pudieran ser captados por la lente y filtrados por los dispositivos internos de la cámara. Se trata de un proceso extraordinadiamente complejo, que se encuentra a algunos años-luz distante de la simplicidad franciscana de los índices visuales clásicos, como la pisada dejada en el suelo por un animal o la impresión digital. En el límite, es posible fotografiar (es decir, registrar en la película) los rayos de luz directamente de su fuente, sin que hayan sido reflejados por objeto alguno. Esto significa que se puede tener fotografía *sin objeto*, a menos que consideremos, incluso con toda pertinencia, que el verdadero objeto de la fotografía es la *luz* y no el cuerpo que la refleja. Pensemos en las siguientes paradojas de la fotografía astronómica:

1) La explosión de una estrella, fotografiada en este momento por una cámara acoplada a un telescopio, sucedió, en verdad, varios siglos antes. Lo que ocurre es que la luz emitida por la estrella moribunda tuvo que recorrer una buena parte del universo antes de llegar hasta nuestra emulsión.

2) Por lo menos hay un referente que jamás podrá ser fotografiado: el *agujero negro*, toda vez que no absorbe ni refleja rayos de luz o cualquier otro tipo de onda. De ahí que una prueba material de la existencia de un agujero negro es imposible.

La fotografía es un proceso enteramente derivado de la *técnica*, entendiéndose aquí por técnica aquello que Simondon (1969: 12) define como «gesto humano fijado y cristalizado en estructuras que funcionan». En su forma industrial y masiva, la técnica es concebida como un modo de automatización o de tipificación, en el mismo límite del estereotipo. En su acepción más sofisticada, en la investigación científica y en la experimentación artística, por ejemplo, la técnica puede ser también un detonador heurístico, en la medida en que posi-

bilita al pensamiento ir más allá de aquel otro que la engendró. Si un dispositivo técnico preve «cierto margen de indeterminación», como afirma Simondon (1969: 11), «puede volverse sensible a una información exterior». De cualquier manera, siempre es un conocimiento científico el que, materializado en los medios técnicos, hace existir la fotografía, considerando que, al contrario de las pisadas y de las impresiones digitales, las fotografías no se forman naturalmente, por la mera casualidad del encuentro fortuito entre un objeto y un soporte de registro. La fotografía existe sólo cuando hay una intención explícita de producirla, por parte de uno o más operadores o poseedores del *know how* específico, y cuando se dispone de un inmenso dispositivo técnico para producirla (cámara, lente, film, iluminación, fotómetro incluido o separado de la cámara, cuarto oscuro de revelación, baños químicos, cronómetros diversos para la marcación del tiempo, etc.), dispositivo desarrollado después de varios siglos de investigación científica y producido en escala industrial por un segmento específico del mercado.

La definición clásica de fotografía como *índice* constituye, en realidad, una aberración teórica, pues si consideramos que la «esencia ontológica» (expresión tomada de André Bazin, 1981: 9-17) de la fotografía es la fijación del trazo o del vestigio dejado por la luz sobre un material sensible a ella, tendremos obligatoriamente que concluir que *todo* lo que existe en el universo es fotografía, ya que *todo*, de algún modo, sufre la acción de la luz. Si me acuesto en una playa para tomar sol, la piel de mi cuerpo «registrará» la acción de los rayos de luz bajo la forma del bronceado o de la quemadura. Si apoyo mi disco predilecto en una mesa junto a una ventana, donde por azar a una determinada hora del día da la luz del sol, el disco se torcerá como el pétalo de una rosa y podremos entonces llamar «fotografía» a ese disco deformado, pues de algún modo ésa es su manera de «registrar», en definitiva, la acción de la luz del sol sobre él. Incluso una simple hoja de papel olvidada en el suelo, expuesta a la luz del sol, después de algún tiempo, se «amarilleará». Pero cuando tomo una fotografía, lo que veo allí no es sólo el efecto de quemadura producido por la luz. Más bien veo una imagen extraordinariamente nítida, intencionalmente moldeada, encuadrada y compuesta, una cierta lógica de distribución de zonas de foco y fuera de foco, una cierta armonía del juego entre claro y oscuro, sin hablar de una inequívoca intención expresiva y significante, que no encuentro jamás en el cuerpo bronceado, en el disco deformado o en el papel amarillento.

El *trazo* grabado por la cámara fotográfica (en este caso, la luz reflejada por el objeto) depende de un número extraordinariamente elevado de mediaciones técnicas. En lo que respecta a la cámara, tenemos: la lente con una específica distancia focal, la abertura del diafragma, la abertura del obturador, el punto de foco. En lo que respecta a la emulsión fotográfica: la resolución de granos, la mayor o menos latitud, la amplitud de respuesta cromática, etc. En lo que respecta al papel de ampliación o de impresión: su rugosidad, propiedades de absorción, etc. Esto quiere decir que una foto no es sólamente el resultado de una impresión *indicial* de un objeto, sino también de las propiedades particulares de la cámara, de la lente, de la emulsión, de la(s) fuente(s) de luz, del papel de reproducción, del baño de revelado, del método de secado, etc. Claro que, como observó correctamente Sonesson (1998), también una pisada es resultado de una interacción variable entre la pata de un animal y el suelo (diferentes tipos de suelo permiten imprimir diferentes tipos de pisadas de un mismo animal). Sin embargo, una pisada, aunque tenga apariencias diferentes conforme al tipo de suelo, será siempre una pisada, pudiendo ser reconocible como tal por un interpretante, mientras que una fotografía sólo será realmente una fotografía si la totalidad de las condiciones técnicas fueran cumplidas con el rigor exigido por los dispositivos mecánico, óptico y químico.

En ese sentido, a diferencia de la pisada, de la impresión digital e incluso de la pintura y del dibujo, la fotografía es el resultado de cálculos complejos y matemáticamente precisos, automatizados en el diseño de la cámara y de la película. El hecho de poder fotografiar sin conocer necesariamente estos cálculos no es muy diferente del hecho de poder modelar formas, de darles textura y brillo, con una computadora, sin tener necesidad de saber programar, pero sólo utilizando programas comerciales. La fotografía es una actividad técnica de extrema precisión, basada en la medición (de la distancia y velocidad del objeto, de la cantidad de luz que penetra en la cámara, del paralaje entre el visor y la ventana del film, del margen de profundidad de campo, del tiempo de revelado, etc.). El fotómetro mide la cantidad de luz que incide en el objeto o que se refleja para la cámara; el termocolorímetro mide la temperatura del color, para adecuar el tipo de film al tipo de iluminación; el diafragma y el obturador deben ser ajustados en una relación de compensación mutua (cuanto más se abre uno, más se cierra el otro), de acuerdo con el valor obtenido por el fotómetro y aún de acuerdo con el grado de sensibilidad de la película. Un error de cálcu-

lo, por mínimo que sea, y adiós fotografía, por más que el referente esté allí y bien iluminado. El mismo razonamiento sirve también para el cálculo de la profundidad de campo, que establece la cantidad de foco y fuera de foco de una foto, y que es determinado a partir de una compleja ecuación, incluyendo: 1) la distancia del objeto en relación a la cámara; 2) el grado de abertura de diafragma y obturador; 3) la cantidad de luz que ilumina la escena; 4) la distancia focal de la lente utilizada. Los buenos fotógrafos siempre traen en sus bolsos un manual con tablas de profundidad de campo, que es necesario consultar cada vez que surgen dudas sobre si una imagen aparecerá en foco o no. De ahí, por qué una fotografía puede ser considerada, sin vacilar, un signo de naturaleza predominantemente simbólica, perteneciente prioritariamente al dominio de la terceridad peirceana, porque es *imagen científica*, imagen informada por la técnica, tanto como la imagen digital, no obstante un cierto grado de indicialidad presente en la mayoría de los casos. En otras palabras, fotografía es, antes que nada, el resultado de la aplicación técnica de conceptos científicos acumulados por lo menos a lo largo de cinco siglos de investigaciones en los campos de la óptica, de la mecánica y de la química, así también como de la evolución del cálculo matemático y del instrumental para hacerlo operacional.

En tanto *símbolo*, según la definición peirceana, la fotografía existe en una relación triádica entre: el *signo* (la foto, o, si se quiere, el registro), su *objeto* (la cosa fotografiada) y la *interpretación* físico-química y matemática. Esa interpretación es un tercero, pudiendo ser «leída» (por otra parte, ésa es la única lectura seria de la fotografía) como la creación de algo nuevo, de un concepto puramente plástico respecto del objeto y su impresión. La verdadera función del aparato fotográfico no es, por lo tanto, *registrar* una impresión, sino *interpretarla* científicamente. Esto quiere decir que la impresión fotográfica, cuando existe, no nos es dada en estado bruto y salvaje, sino ya inmensamente mediada e interpretada por el saber científico. Obsérvese cómo el aparato técnico de captación de señales, en ciencias rigurosas como la medicina y la astrofísica, está programado para interpretar y codificar la impresión indicial en elementos sensibles o perceptibles que puedan ser «leídos» por el analista: por ejemplo, ciertos colores pueden representar, por mera convención, determinadas temperaturas del cuerpo o determinadas propiedades de los materiales. Eso quiere decir que se pueden codificar visualmente, como resultado del registro fotográfico, valores obtenidos a través de la medición termodinámica o del análisis físico-químico.

A decir verdad, tanto el *remote sensoring* en astrofísica, como el examen no invasivo del interior del cuerpo humano en medicina, modalidades más rigurosas de fotografía para uso científico, son procesos tan codificados que sólo un especialista puede descifrarlos, ya que sólo el especialista detenta el modelo, la clave interpretativa, la convención-patrón. Esas fotos científicas exigen un trabajo de «desciframiento» difícil y altamente especializado, en parte realizado por el propio dispositivo técnico, en parte por el científico que lo opera. Aun así, la ambigüedad y el error son inevitables, por la simple razón de que nunca se pueden inferir con seguridad las cualidades de un objeto al cual no se tiene acceso directo, sino sólo a través de investigación instrumental. En ese sentido los astrofísicos pueden interpretar equivocadamente determinadas señales de los astros y los médicos pueden interpretar mal las respuestas del cuerpo a las ondas de sondeo emitidas por las máquinas. El error es siempre una posibilidad inevitable en estos medios porque el investigador trabaja no con muestras reales, sino con interpretaciones técnicas de las señales emitidas por los cuerpos animados o inanimados, por lo tanto con *índices degenerados*, transfigurados por la mediación tecno-científica. Por ese motivo, un buen médico no hace nunca un diagnóstico apoyándose sólo en los resultados obtenidos en una radiografía, una ecografía o una tomografía computada, pero sí basándose en un examen completo, al que deben agregarse todavía los exámenes de laboratorio de las muestras reales del cuerpo, para después confrontar e interpretar los diferentes resultados. Por lo tanto, la decisión del médico no es dictada por lo que dice una supuesta evidencia indicial, considerada imprecisa y deformada por la mediación técnica, sino por la interpretación del mayor número posible de evidencias dadas por el cruzamiento de exámenes de distinta naturaleza.

«Un índice —dice Peirce (1978: vol. 2: 315)— implica siempre la existencia de su objeto». Pero en el mundo no existe una inmensa cantidad de elementos que pueden encontrarse en una fotografía. Por ejemplo: el borrón que deja un cuerpo en movimiento rápido; el «temblor» de la cámara; la descomposición en forma de arco iris de los rayos de luz que entran en la lente directamente de la fuente; el estrechamiento o la disminución de tamaño de los objetos que se distancian de la cámara (efecto de perspectiva renacentista); el punto de fuga; el fuera de foco; el recorte o moldura del cuadro (rectangular en la mayoría de las veces, circular en los casos de las lentes «ojo de pescado»); la exclusión de lo que está fuera del cuadro; la alteración de la escala; la granulación, la saturación, la homogeneidad y el contras-

te de la emulsión de registro; la inversión de tonos y colores producida por el negativo; la deformación óptica producida por ciertas lentes como el gran angular o el teleobjetivo; el blanco y negro; el punto de vista de la cámara; el movimiento congelado; la bidimensionalidad del soporte de registro; el sistema de zonas (Ansel Adams); la deformación lateral (en las cámaras *pinhole*); la anamorfosis de las figuras planas; la anamorfosis producida por obturadores de plano focal; el filtrado de los reflejos por polarización; el brillo u opacidad del papel de reproducción, y así prosigue, para quedarnos sólo en los aspectos *visuales* del enunciado. Todos estos elementos icónicos y simbólicos, introducidos por el aparato técnico, no son sólo *agregados* que se sobreponen al índice, a la impresión del objeto, sino también agentes de transfiguración, deformación e incluso *borramiento* del trazo. La historia de la fotografía está repleta de ejemplos de fotos cuyo referente, por las más variadas razones técnicas o expresivas, no puede ser identificado, ni siquiera genéricamente. En este caso, se perdió la impresión, aunque haya quedado la fotografía con toda su elocuencia icónica y simbólica.

Hay todavía otro aspecto de la cuestión: la fotografía viene siendo hoy ampliamente utilizada, en el plano de los medios gráficos o electrónicos, como signo genérico, que designa a una *clase* de imágenes. Véase el ejemplo de los bancos de imágenes (analógicas o digitales) que alimentan en la actualidad la mayor parte de las publicaciones y producciones icónicas. Normalmente, las imágenes, en esos bancos, son solicitadas por lo que ellas tienen de poder de generalización, no por su singularidad. Si una revista, por ejemplo, pretende publicar un artículo sobre deportes de invierno, necesita para ilustrarlo imágenes de gente esquiando. Poco importa quién está esquiando, cuándo, dónde o por qué. Lo que importa es una imagen que signifique genéricamente la acción de esquiar en la nieve. Cuanto más indefinidos y no identificables sean el modelo, el escenario y la ocasión, tanto mejor para la foto, pues tendrá mayor poder de generalización. Los bancos de imágenes guardan hoy varios millones de fotos clasificadas no por epígrafes descriptivos, sino por temas visuales genéricos e identificadas sólo por números de orden. Prácticamente todos los temas pueden ser encontrados en esos bancos: niños, selvas tropicales, establecimientos ganaderos, intervenciones quirúrgicas, reptiles, bibliotecas, nubes, piscinas, lo que se quiera. Esta nueva demanda ha incentivado el desarrollo de otro tipo de fotografía, no «documental», en el sentido habitual de la palabra, sino una fotografía que busca, a través de una imagen singular, *simbolizar* una clase, una norma o una ley dotada de sentido generalizador.

Referencias bibliográficas

BAZIN, André (1981). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éd. du Cerf.

CARANI, Marie (1998). *Sémiotique de la photographie post-moderne.* Texto presentado en el V Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Siena. Inédito.

COHEN, Ted (1989). «Pictorial and Photographic Representation». En *International Encyclopedia of Communications,* vol. 3. E. Barnouw *et alii,* eds. Oxford: Oxford Univ. Press.

DUBOIS, Philippe (1983). *L'acte photographique.* Paris: Nathan & Labor.

FLUSSER, Vilém (1985). *Filosofia da Caixa Preta.* São Paulo: Hucitec.

NADAR (Félix Tournachon) (1981). «My Life as a Photographer». En *Photography in Print,* Vicki Goldberg, ed. New York: Touchstone.

PEIRCE, Charles Sanders (1978). *Collected Papers.* Cambridge: Harvard Univ. Press.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH Winfried (1998). *Imagen: Cognição, Semiótica, Mídia.* São Paulo: Iluminuras.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1987). *L'image précaire.* Paris: Seuil.

SIMONDON, Gilbert (1969). *Du mode d'existence des objets téchniques.* Paris: Aubier.

SONESSON, Göran (1993). «Die Semiotik des Bildes: zum Forschungsstand am Anfang der 90er Jahre.» *Zeitschrift für Semiotik,* n.° 15.

— (1998). «Postphotography and Beyond: From Mechanical Reproduction to Digital Production». *Visio,* vol. 4, n.° 1, Printemps 1999, 11-36.

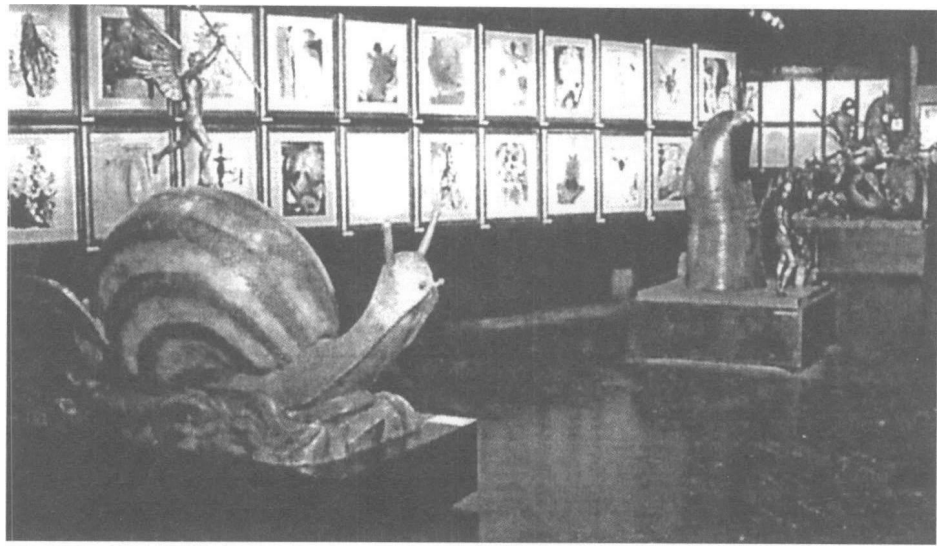
EL EXTRAÑO ENCANTO DE LA INTERTEXTUALIDAD

Eduardo Peñuela Cañizal

Universidad de São Paulo

En un lluvioso día de septiembre de este año de 2000, empujado por las inconveniencias de la lluvia londinense o por el azar, fui a parar, casi sin darme cuenta, a la County Hall Gallery, al sitio exacto en que se organizó la exposición *Dalí Universe*. Ya había leído algo sobre la exposición, pero confieso que me sentí, de repente, molesto en la oscuridad de un pasillo laberíntico que ladeaba al visitante con sus paredes llenas de obras plásticas y frases del pintor catalán. Un pasillo que converge, después de una discreta curva, en una sala en donde esculturas, joyas y muebles creados por el artista forman, con su inquietante inmovilidad, configuraciones destinadas a parodiar la metáfora del centro. Cuando llegué a ese recinto, la oscuridad del ambiente se adhería a los rayos densos de las luces artificiales y en toda esa maraña de formas plásticas, arquitectónicas y cromáticas se adivinaba la presencia envolvente de un texto que se enredaba en sí mismo y esparcía ambigüedades por doquier. Un oído atento podría escuchar las voces de una enunciación con tildes de sorna o de sagacidad. La mirada de los visi-

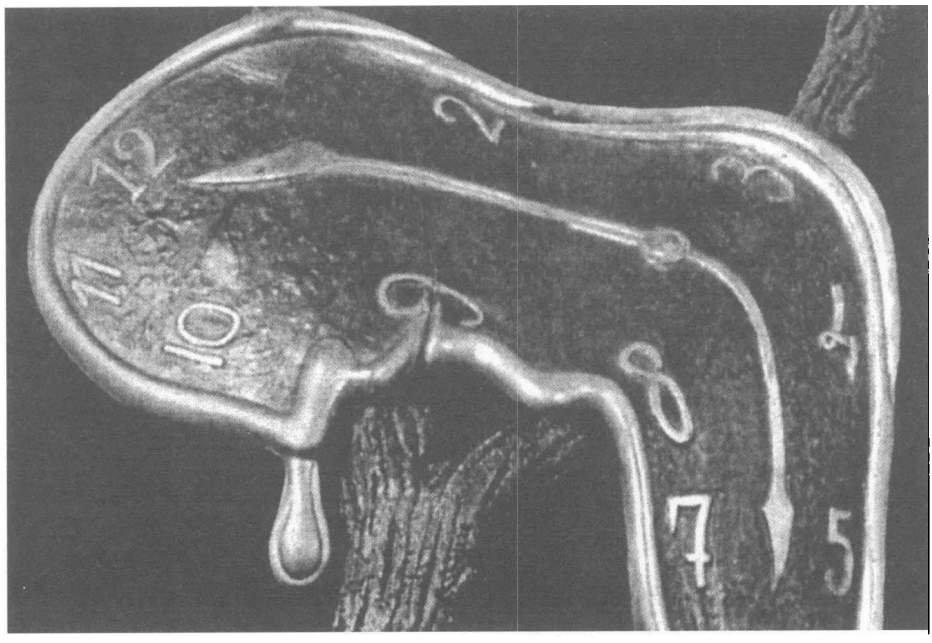
tantes, sin embargo, no cesaba el interminable viaje de navegar desde una figura a otra. Era palpable el juego de las indecisiones y mucho más aún el de la incertidumbre provocada por la acumulación excesiva de obras aglomeradas de tal talante que dejaban la impresión de que el espacio de la galería se trasformaba, a cada momento, en una especie de espacio encanijado que en ellas buscaba refugio.



Una vez dentro de ese insólito «museo», la grandeza mecánica del London Eye y el quisquilloso bullicio de los turistas desaparecían como por encanto. La rueda gigante y los gritos caían en la trampa de una mecánica llena de ardiles que, provocadoramente, engullía, en silencio, tamaños y chillidos. Para no faltar a la verdad, de toda la circunstancia exterior restaba tan sólo la memoria de las imágenes gigantescas de unos elefantes que lanzaban al Támesis su inconfundible vocación monumental. Unos elefantes dalinianos hechos para celebrar, con sus patas invisibles de araña, algunos de los deseos que, según dicen, atormentaban a San Antonio. Para algunos, ese alarde urbano de grandiosidades rima perfectamente con el insidioso anagrama fraguado por Breton, pues, como deslumbradamente afirma Mona Crineurt, Salvador Dalí «a désormais un "musée" a sa gloire dans les beaux quartiers de Londres. Un Dalí Universe tout en démesure, sur le South Bank, voulu par Benjamin Levi collectiouneur, promoteur du maître et militant prosélyte. Le quarante-troisieme secret du livret "Cinquante Secrets Magiques" rédigé en 1947 —Faire de l'or avec sa

peinture au propre comme au figuré— inspire l'endroit. Un universe liturgique, a la Ávida Dollars tel qu'angrammé par André Breton, ici transmué en Dalí, tout a la fois fastueux et fantaisiste, élevé dans une batisse riche d'histoire, ou se cotoient en bonne intelligence, talent art et argent» (Crineurt, 2000: 50). En el paseo que bordea el río, la fastuosidad y la fantasía exhiben su arrogancia mundana, pero, en la penumbra del interior del museo, ese alarde, con arreglo a las imágenes que mi memoria recopila, se disipa y los objetos que ahí fueron cuidadosamente puestos se prodigan en los efectos de sentido que ellos mismos producen y comparten entre sí. Porque, en el fondo, aunque cada una de esas piezas constituya un texto completo, todas juntas plasman una especie de colmena textual en la que se entretejen los panales del firmamento de significaciones fundado por Salvador Dalí.

En cada uno de los huecos de la escritura de ese texto fenomenal se depositan significados provocativos, contenidos que disimulan una isotopía desencadenadora de un constante juego de asociaciones. La unidad significante de un número se descompone en otras unidades y de un sistema de signos se pasa a otro, como ocurre, por ejemplo, en *El perfil del tiempo,* obra en la que el *9* del reloj se descompone en dos unidades sígnicas menores, dos significantes cuyas respectivas grafías engendran las letras iniciales de los nombres de Gala y Dalí, como se puede observar en este detalle:



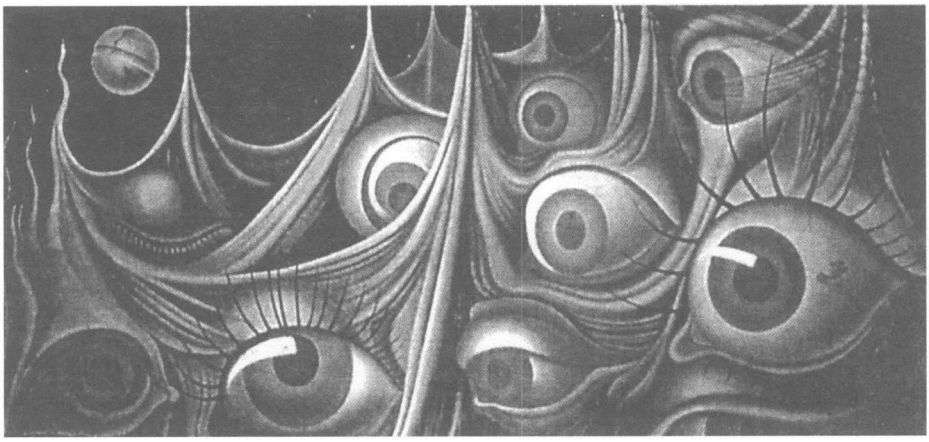
O, para citar otro caso, cuando el título de un capricho de Goya se convierte, en la recreación daliniana, en una frase que complementa el lema de la obra original, forjando un sintagma verbal en el que se congregan contenidos imprevistos. Eso es precisamente lo que sucede en la parodia que realiza Dalí del capricho *¿A dónde llevan a mamá?* El texto plástico resultante mantiene una gran semejanza con el original, mas, al habérsele colocado el título de *Al matadero,* la ironía camuflada en la obra de Goya, irrumpe y, repentinamente, la relación entre los dos textos se contagia de sarcasmo.

El vaivén de una cosa a otra —de los signos de un sistema a los signos de otro, de conexiones que construyen un puente sintáctico entre los enunciados lingüísticos, de imágenes que reflejan las configuraciones en que se inspiran y promueven permutas semánticas sorprendentes— propaga por las obras expuestas una extraña polisemia, un semillero de sentidos en el que se gestan las más diferentes posibilidades de asociación y en el que lo ominoso prospera como por encanto. Hay momentos en los que los objetos parecen repetirse y, en esa circunstancia, mi condición de transeúnte de la galería me hizo evocar un pasaje de Freud que, ahora, transcribo: «Cierta vez que en una calurosa tarde yo deambulaba por las calles vacías, para mí desconocidas, de una pequeña ciudad italiana, fui a dar en un sector acerca de cuyo carácter no pude dudar mucho tiempo. Sólo se veían mujeres pintarrajeadas que se asomaban por las ventanas de las casitas, y me apresuré a dejar la estrecha callejuela doblando en la primera esquina. Pero tras vagar sin rumbo durante un rato, de pronto me encontré de nuevo en la misma calle donde ya empezaba a llamar la atención, y mi apurado alejamiento sólo tuvo por consecuencia que fuera a parar ahí por tercera vez tras un nuevo rodeo. Entonces se apoderó de mí un sentimiento que sólo puedo calificar de ominoso, y sentí alegría cuando, renunciando a ulteriores viajes de descubrimiento, volví a hallar la *piazza* que poco antes había abandonado» (Freud, 1992: 236-237).

Escribo estas líneas con la convicción de que mi viaje por la galería se asemeja mucho, en términos semánticos, a la escena del relato que acabo de transcribir. Yo también deambulé más de una vez por aquellos pasillos y, aunque no me podía perder, también buscaba, en el fondo, una *piazza* en donde hallar la necesaria tranquilidad para los embates de mi zarandeada imaginación. Las callejuelas a las que se refiere Freud constituyen, considerando el sistema arquitectónico urbano, una parte marginada de la plaza vista como espacio seguro y propicio para la convivencia de personas que viven al compás de las reglas sociales, de las normas que sobredeterminan la legitimidad de los actos públicos. Las callejas, al contrario,

se desvían de esos valores y favorecen la puesta en escena de otro tipo de actos. Facilitan, por consiguiente, la aparición del gesto prohibido, de la actitud carnavalesca o de la máscara pintarrajeada que se cuaja en el marco de una ventana. La callejuela siempre estará del otro lado de la plaza y, por analogía, del otro lado de la metáfora lexicalizada, del tropo que procura con pertinaz insistencia la calma y la protección de los lugares en donde se cobija el sosiego, la regla protectora y el embrutecimiento de la conciencia. Porque, pensando bien, lo que Freud intenta es el hallazgo del sentido denotado que se esconde en las cuatro esquinas de las connotaciones convenientemente acomodadas. Algo semejante a lo que creo que yo escudriñaba cada vez que, en la County Hall Gallery, la polisemia de las obras de Dalí se reflejaba en mis pupilas, pues no me cabe duda, de que yo también anhelaba llegar hasta sitios en que los significados resultantes de las más diversas asociaciones se entrecruzan y se condensan para erigir el obelisco de la denotación añorada.

Los ojos de uno de los lienzos que sirvió de escenario para la pesadilla de *Spellbound* plantean incógnitas. Unos ojos que flotan sueltos por el espacio plástico de la tela y lanzan sus destellos alardeando magnetismos y, acribillando la mirada de quien los contempla, multiplican desorbitados asombros para dejar en el recinto de la galería hilachos de perplejidad. Uno de esos hilachos enhebra las agujas del sentido y con ellas suturo la herida ancestral de la duplicación de esos ojos que se abren de par en par, la herida acerca de cuya zanja nos susurra algo la figura que se dibuja en esa esfera cósmica de la parte superior izquierda de la tela, porque, como afirma Freud, el carácter de lo ominoso sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas. Es, por lo tanto, un



motivo que nos abre las puertas de la regresión, que nos conduce hacia cosas remotas, hacia objetos en los que el deseo tiene sus raíces más hondas, hacia la nostalgia de momentos en que el yo aún no se había deslindado del mundo exterior.

Quizás sea la ominosidad una especie de sustancia semántica, en la acepción de la glosemática, que asume formas a través de las configuraciones resultantes de las relaciones de unas imágenes con otras o, mejor dicho, de las relaciones sobredeterminadas por imágenes diferentes que guardan entre sí algún tipo de analogía. Si, como prueba Freud, la repetición es uno de los indicios más característicos de lo ominoso, la imagen que refleja, de alguna manera otra imagen, propende a establecer vínculos en que algunos aspectos se reiteran. La disposición, pues, de ese lienzo en el que los ojos se multiplican sugiere direcciones y arrastra la mirada del observador tanto hacia lugares existentes en el interior de la galeria como hacia esferas cuya existencia es fruto de nuestra imaginación. El cuadro fue puesto contra la pared que queda junto a una escalera que desciende a un sótano, cuya entrada, al menos el día de mi visita, estaba vedada. Al no tener ningún tipo de marco, la tela le hacía ventanas a la oscuridad y la escalera pasaba a funcionar como algo adicional que, sin dejar de ser parte del espacio arquitectónico, le ponía fronteras al enunciado de la pintura y, consecuentemente, lo enmarcaba. Con eso quiero decir que la escalera no era simplemente algo que estaba fuera de campo ni tampoco fuera de marco. Adjudicándose el papel del marco, la escalera instauraba la paradoja de repetir un elemento que le faltaba a la pintura. O, en otras palabras, la escalera oscilaba, en el momento en que yo contemplaba el cuadro, entre ser sencillamente una escalera y repetir el borde inferior del cuadro.

Me inclino a aceptar, ahora, que la relación que de ese modo se instauraba entre el cuadro y la escalera se presentaba a mi intuición como una forma posible de la ominosidad. No sólo porque la escalera repetía el borde del cuadro, sino también porque lo duplicaba y, tal vez por eso, la forma expresiva que se manifestaba en el instante de mirar el cuadro inscribía en el enunciado pictórico una dualidad de semiosis: por un lado, los significantes plásticos del cuadro, aliados a los significantes eidéticos y texturales (Groupe μ, 1992: 318-342), conducen a una determinada lectura de la obra —la lectura, por ejemplo, que prevalece en la película en la cual el cuadro fue parte del escenario de una secuencia onírica— y, por otro, los significantes del enmarcado posibilitan, en este caso, alternativas de interpretación diferentes a la mencionada. Una de ella, para ilustrar la cuestión, puede ser la que surge cuando uno

se percata de que el cuadro «está concebido en general para verse verticalmente: ocupa, pues, su lugar entre los objetos verticales y, conforme con una de las más seguras constantes de nuestra experiencia —incluso visual, como han observado los teorizadores "ecológicos" de la percepción—, pesa, está sometido a la gravedad, no sólo porque los objetos representados se fantasman como pesados, sino porque las "masas visuales" mismas (Arheim) tienden a anclarse en el suelo, a "caer". Dicho de otro modo, el borde inferior del cuadro es aquél sobre el que, literalmente, se apoya todo. Es extraño que desde ese momento que ese borde dimane casi siempre de un tratamiento particular, que tiene en cuenta esa función de suelo y basamento perceptivos e imaginarios» (Aumont, 1997: 90). Siendo así, la potencialidad de asociación que ese fragmento del escenario de *Spellbound* ostenta se canaliza, en la imaginación del espectador, hacia el misterio de lo de abajo, hacia el hechizo del sótano, metáfora ya clásica para designar el inconsciente. Invita, seguramente, a una interpretación que remolca las fuerzas imaginarias del observador al simbolismo lóbrego de lo subterráneo y, en ese caso, hemos de convenir que la relación entre el borde inferior del cuadro y la escalera que baja al sótano no es fortuita.

Todo lo expuesto constituye, en principio, una tentativa de demostrar que el «museo», con todos los objetos que en él se exponen, es un texto fenomenal, un texto efectivo en el que lo afectivo se sobrepone a lo inteligible o, por lo menos, acapara la sensibilidad de quien por él transita y vive algunos de sus aspectos tensivos, porque, al lidiar con la temporalización que se manifiesta a través de la disposición de las obras componentes del texto del «museo», no puedo dejar de incluirme entre los que defienden una semiótica que rechaza, con más o menos vehemencia, el privilegio atribuido a lo inteligible, ya que, como afirma Claude Zilberberg, el lugar asignado a lo sensible no debe ser concesivo, pues la «armazón» del sentido «es ciertamente modal, o más exactamente, tiene por fundamento un complejo modal que asocia la eficiencia y la fiducia, la eficiencia de un poder atestiguado por un sentir, medido, a su vez, por un creer» (Zilberberg, 2000: 203). Desde ese punto de vista, lo que en verdad me interesa, para delimitar la extensión del propósito de este trabajo, es sondear, aunque sin pretensiones de ir muy lejos, el papel de lo ominoso en los procesos de intertextualidad.

Uno de los datos que preservo de las sensaciones vividas al ponerme en contacto con el texto fenomenal del «museo» proviene de la disposición de las obras, ya que, con ese recurso, se armó una capa cuya extensión espacial no sólo acoge la ansiedad perceptiva de los espectadores,

sino que también estimula en ellos diversas posibilidades de asociación, de traer al acto de esa confrontación vestigios de las experiencias vitales del pasado que cada uno de los sujetos observadores lleva dentro de sí. Recuerdo, por ejemplo, que los grabados de Dalí inspirados en los caprichos de Goya fueron dispuestos de la siguiente manera: en la parte superior de cada uno de ellos estaba el capricho goyesco correspondiente. Tal programación obligaba a que la mirada de los observadores recorriese forzosamente una imaginaria línea vertical y, después de vivenciar la comparación, se detenía en la parte inferior de esa línea y allí la imaginación, adentrándose en los reinos de los mundos inferiores, encontraba terreno propicio al devaneo carnavalesco, en el sentido que Bajtín atribuye a esta palabra. Se veía compelida, por decirlo así, a entregarse a los más variados devaneos, pues, en el fondo, la fantasía de los espectadores ya estaba impregnada de los rasgos surrealistas que imperaban en todo el ambiente, tanto en los objetos tridimensionales como en las ilustraciones que remitían a las ejemplares locuras de Don Quijote o a los delirios eróticos del Marqués de Sade.

En lo que se refiere a mí, preservo la sensación de que ese enjambre de configuraciones me evocaba mucho el atavismo del que, con tanta frecuencia, nos habla Dalí en sus escritos, principalmente en *El mito trágico del «Ángelus» de Millet*. El cromatismo amarillento que emanaba de buena parte de las imágenes se mezclaba con la penumbra del ambiente y, como remedo casi metafórico de lo crepuscular, insistía en notificarme el apego de las sediciones ancestrales. Pero no era sólo eso. El título del grabado reproducido abajo me persuadió de que mis impresiones no eran gratuitas, ni tampoco frutos vagos de un fenómeno delirante secundario. La imagen obsesiva estaba, nítida, en mi frente y ella me dibujaba ese rumbo fantasmagórico.

En el fondo, no era de lo disparatado de la metáfora goyesca que provenía esa propensión mía a lo atávico. Creo ahora, reviendo la parodia daliniana, que el origen de tal sentimiento está en la soledad del paisaje campestre y, sobre todo, en la iconografia de *El gran masturbador* que se esboza en el segmento superior del grabado.

Para el pintor catalán, la productividad delirante, no es, en el caso del *Ángelus,* «de orden visual sino sencillamente psíquica. No es la imagen que cambia desde el punto de vista morfológico, sino que, desde el punto de vista del argumento, desde el punto de vista del drama, es posible (como en el caso del rostro paranoico) objetivar y hacer comunicable una transformación completa» (Dalí, 1978: 41). Me parece que esas ideas de Dalí se aproximan, en cierta medida, a los



Piensa en el Ángelus de Millet.

conceptos que fundamentan los dos tipos de intertextos que la semiótica distingue en la actualidad: de un parte, el intertexto material y, de otra, el estructural. El primero es observable en la analogía existente entre el capricho de Goya y la recreación del mismo hecha por Dalí. Los elementos morfológicos creados por el aragonés se mantienen, casi en su totalidad, en la obra del catalán, lo que deja en evidencia una relación analógica, basada en la materialidad de los signos visuales, entre los dos textos. El segundo es el resultado de la imitación de la estructura o, si se quiere, de la reproducción en otro texto de la ideología del texto original. Eso ocurre también en la parodia de Dalí, pues, en el espacio plástico del grabado, conforme a lo que insinúa su título, se infiltra el significado del mundo de los campesinos explotados,

tema que sirve de base al capricho de Goya, ya que, según la interpretación de Alcalá Flecha, la lamentable «situación de los campesinos, que habían de mantener con sus trabajos la carga intolerable de la ociosa nobleza y de los frailes holgazanes, es abordada resueltamente en los *Caprichos,* con el mismo espíritu crítico con que se censuraba en numerosos escritos coetáneos» (Alcalá Flecha, 1988: 140).



Sin embargo, si comparamos el texto plástico de Dalí con el del capricho *Tú que no puedes* podremos constatar que la obra de Dalí supera los compromisos político-sociales patentes en el aguafuerte goyesco. Eso no quiere decir que el grabado del pintor catalán no reproduzca, también, el intertexto estructural que se manifiesta en el capricho parodiado. Se sabe, por ejemplo, que el capricho de Goya

mantiene una estrecha relación intertextual con obras literarias de su tiempo y, de modo muy especial, con el castizo refrán: «Tú que no puedes, llévame a cuestas». Esa intertextualidad, sea cual fuere su modalidad, es precisamente una de las claves de la estructura sobre la que se ordena la composición de la obra y, a su manera, Dalí la imita por el hecho de que el título de su grabado se refiere al famoso cuadro de Millet y, a su vez, la silueta esbozada en la parte superior se refiere al no menos famoso cuadro *El gran masturbador.* No cabe duda, por lo tanto, de que el principio estructural de la intertextualidad del aguafuerte que inspira al pintor de Figueres se preserva en la parodia que él hace de la obra de Goya. Puede argumentarse, eso sí, que la intertextualidad de *Tú que no puedes* coloca en relación textos verbales y textos plásticos, mientras *Piensa el Ángelus de Millet* lidia con una relación en la que los textos iconográficos son preponderantes. Pero eso, dígase de paso, es tan sólo una diferencia de escritura, ya que Dalí, como buen surrealista, se mantiene fiel a un tipo de discurso en el que las imágenes dicen más que las palabras.

Hay que señalar, desde el punto de vista de una isotopía latente, que la comparación entre esas dos obras pone de relieve la cuestión del erotismo, sobre todo cuando se descubre, a través del esbozo, la presencia de la figura del masturbador daliniano, composición iconográfica presente, en cuanto estilema plástico, en muchos de los cuadros del pintor catalán. En el caso del aguafuerte de Goya, el sesgo erótico no aparece de manera explícita, pero se insinúa de modo sutil a través de un conjunto de detalles que, vistos con atención, causan, en un primer momento, una impresión extraña. Es el caso, por ejemplo, de la pata del asno que aparece entre las piernas del campesino de la derecha. Su forma y el lugar en que fue colocada no son componentes necesarios en una representación de carácter icónico. La pata del cuadrúpedo podría muy bien no estar en el campo de lo visible, pues, sin ella, la composición no sufriría ninguna alteración substancial si se considera la finalidad de la metáfora estructurada por Goya para expresar grotescamente la explotación de los hombres rurales, ya que, con arreglo a la lectura de Alcalá Flecha, la iconografía «de la insólita composición, con la multiplicidad de significados que es frecuente en la obra del aragonés, enriquece aún más la intención de su crítica: la representación de los asnos como jinetes convierte a éstos en caballeros, dando lugar a la asociación borricos-caballeros-nobleza. Quedan identificados, pues, según el ingenioso juego de asociaciones que propone el grabado, los asnos son los caballeros, es decir, con la nobleza, se trataría en este caso no de una censura de la clase parásita en general, sino de una alusión concreta a la aristocracia

ociosa e inútil que vivía a costa de la miseria campesina» (Alcalá, 1988: 140-141). De todo eso se deduce que la posición de la pata del borrico poco o nada representa, si tenemos en cuenta los tres niveles de sentido establecidos por Roland Barthes (1986: 49-65) para el nivel informativo o para el simbolismo de la metáfora visual. No ocurre lo mismo con la pata izquierda del borrico que está en primer plano: la espuela, aunque atente contra lo informativo, refuerza, sin embargo, el sentido simbólico y emblemático de la metáfora. Por lo dicho, el significado de la pata del cuadrúpedo entre las piernas del campesino debe ser entendido en el nivel de lo que Barthes entiende por sentido obtuso.

Para el conocido semiólogo francés, el sentido obtuso tiene algo que ver con el disfraz y se presenta bajo la figura de un hojaldre de contenidos que siempre permite sustituir al sentido precedente, como en una formación geológica. Su función es «decir lo contrario sin renunciar a lo contradicho». O sea, su función, en el fondo, es retórico-poética en razón de las rupturas, de los «escándalos» que produce su presencia en el espacio semiótico de un texto. En ese caso, la pata ofusca la información icónica y se ofrece a la percepción del observador como si fuese una máscara en la que se disfrazan gestos y actitudes. Pero, al mismo tiempo, esa especie de tapujo que se manifiesta en la extraña posición de la pata alude a un sentido obtuso que depende, en principio, de la manipulación pictórica que el artista, consciente o inconscientemente, hace de las acciones y gestos representados. Según Burgin, el concepto de «tableau has a history prior to Diderot: humanist scholars of the mid-sixteenth century elaborated a theory of painting which they based on isolated remarks in the writings of classical author. From Aristotie's *Poetics* they took the doctrine that the highest calling of any art is to depict human action in its most exemplary forms; the human body, they held, was the privileged vebicle for the depiction of such "histories". The consequent programme of so-called "history painting", which dominated painting in the West from the mid-sixteenth to the mid-eighteenth centuries, was elaborated in great detail in the body of humanist art theory now known by the emblematic slogan "*ut pictura poesis*" — "as is painting, so is poetry"— a device abstracted from the *Ars Poetica* of Horace, which the Renaissance reversed in emphasis to establish the dependency of the visual image on the written text. As the painter of "histories" had to show in a single instant that which took to unfold, then that instant had to have a singularly privileged position within the total action. It was therefore recommended that the moment selected by the painter for visualization shouid be the peripateia, that instant in the course of an action when all hangs in the balance» (Burgin, 1986: 86).

Teniendo en cuenta las particularidades de esa especie de código al que se refiere Burgin, la pata del cuadrúpedo fue paralizada, en el texto pictórico, exactamente en ese instante de una acción en la que todos los componentes parecen protagonizar el curso de una acción *when all hangs in the balance*. Con tal recurso, los signos visuales adquieren propiedades tensivas que los liberan de la rigidez de las normas y, frecuentemente, toman formas adecuadas a los requisitos más característicos de las configuraciones propicias al aparecimiento del sentido obtuso. Así acaece en el caso del grabado goyesco: la acción representada no es sencillamente una acción que tiene por referencia esa disparatada cabalgada. Instituye, también, una monta, con todas las connotaciones sexuales que el vocablo tiene en castellano. Entre esas dos isotopías semánticas, los gestos y las actitudes plasmados en el grabado de Goya generan un significado que sustituye los sentidos precedentes y, sin anular lo contradicho, impone un contenido que se aproxima a lo ominoso.



No grites, tonto.

Los intertextos materiales moldeados por Dalí son fruto, a menudo, de un trabajo destinado a descifrar los sentidos latentes que se ocultan en el hojaldre semántico de los gestos goyescos. En el grabado arriba trascrito, cuyo título en la obra original es *No grites, tonta,* Dalí monta su interpretación a partir de la ambigüedad de que se reviste la *peripateía* del gesto efectuado del personaje femenino. No se sabe, en verdad, si las manos de la mujer significan aceptación o repulsa. La acción representada quedó paralizada en un instante que favorece la irrupción de un bisemismo aparentemente contradictorio: de una parte, en cuanto encarnación ardilosa de la figura del duende, el deseo del fraile y, de otra, el tal vez fingido rechazo de la joven. De cualquier manera, el contexto histórico-social que se refleja en el aguafuerte permite las dos lecturas. Estos versos citados por Alcalá Flecha (1988: 57-58) lo atestiguan:

> También yo estaba contenta,
> Porque el duende era mi amigo,
> Y nunca a mí me asombraba,
> Sino me hacía cariños.
> Mire usted, los tales duendes
> A los hombres intimidan;
> Mas para nosotras, todos
> Son de mercocha y almíbar.

Sólo que Dalí, al hacer de la mujer el sujeto que dice la frase del título, neutraliza el papel activo del fraile-duende y reitera con eso el erotismo que se «moralizaba» en el grabado original. El paisaje ideado por el pintor catalán, escenario ya emblemático de muchos de sus cuadros dedicados a la temática erótica, confirma, creo, esa interpretación.

Los casos de intertextualidad aquí comentados, aunque de manera muy simplificada, evidencian, entre otras cosas, que los intertextos creados por Dalí propenden a valorar los procesos de regresión. Los intertextos materiales, debido a la minuciosa semejanza que mantienen con los textos parodiados, se presentan, teniendo en cuenta el contexto cultural al que pertenecen, con matices de familiaridad. Se tiene la impresión, cuando los contemplamos, de que esa familiaridad resulta casi obvia, pero, como creo haber dejado claro, los grabados dalinianos traen al espacio semiótico en que se configuran un tipo de expresividad que conforma significados cuyo origen está, por decirlo así, del otro lado de la obviedad y esa particularidad rescata de modo muy sutil rasgos de lo ominoso. Es constante, por ejemplo, la tendencia

daliniana a transformar el escenario en el que Goya coloca a los personajes de sus caprichos. El paisaje rural de *No grites, tonta* aparece, en el intertexto de Dalí, asumiendo una configuración construida de acuerdo con las normas de la perspectiva geométrica renacentista y, por eso, la figura humana que se pierde al fondo de ese panorama, adquiere un talante infantilizado, fenómeno expresivo que le confiere al grabado un sesgo de familiaridad, un acento que ya es una tónica en la pintura de Dalí, principalmente en la representación de esos panoramas solitarios, que recuerdan la geografía de los alrededores de Figueres, en los que la silueta de un niño gesticula como si con ello quisiese espantar su asombro o juega con un aro para tranquilizar sus inquietudes infantiles. La repetición de ese sintagma pictórico termina provocando una sensación de extrañeza y, a partir de ahí, el salto a lo ominoso es inevitable, como se puede constatar también en el intertexto inspirado en el capricho *Tú que no puedes*.

Pienso, por consiguiente, que la intertextualidad actualiza, siempre, un proceso de repetición y, en ese caso, despliega un mecanismo compulsivo que simboliza la ansiedad de retorno, de volver a la infancia y, aún, de sueño nostálgico de lo intrauterino, asunto del que Dalí habla en sus escritos. Sin entrar en detalles de cuestión tan compleja, deseo únicamente formular la hipótesis de que si, de un lado, el intertexto material duplica, de otro, el intertexto estructural se hace convulsivo en los juegos de intertextualidad fraguados por Dalí. Tal fenómeno no ocurre exclusivamente en los grabados que tienen como fuente de inspiración los caprichos goyescos. Se realiza también cuando Dalí se inspira en las obras del Marqués de Sade, de Cervantes, de Casanova, de Bocaccio, de Ovidio y de otros más. Creo, en fin, que el extraño encanto de la intertextualidad proviene de lo ominoso o, mejor dicho, de la ominosidad que los intertextos estructurales forjados por Dalí proyecta en los intertextos materiales destinados, casi siempre, a repetir imágenes ya existentes y, por eso mismo, a perpetuar un inquietante deseo de regresión.

Referencias bibliográficas

ALCALÁ FLECHA, Roberto (1988). *Literatura e ideologia en el arte de Goya*. Zaragoza: Diputación General de Aragón.

AUMONT, Jacques (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.

SIGN-DESIGN: NUEVAS ESTRATEGIAS PARA MODELAR PROCESOS Y ESTRUCTURAS SÍGNICAS [1]

Priscila Farias y João Queiroz

CECCS (Center for Research on Cognitive Science and Semiotics) COS/PUC-SP, Brasil

1. INTRODUCCIÓN

En este artículo vamos a presentar los resultados parciales de un estudio que actualmente estamos desarrollando en el ámbito de la

[1] Priscila Farias (priscila_farias@caps.com.br) ha realizado parte de este trabajo como Investigadora Visitante en el Center for Research on Concepts and Cognition, Indiana University - Bloomington. João Queiroz (queirozj@uol.com.br) ha realizado parte de este trabajo como Investigador Visitante en el Research Center for Language and Semiotic Studies, Indiana University - Bloomington. Los autores agradecen a la FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) el apoyo a su investigación, a través de las becas 98/00301-9 para Priscila Farias y 97/06018-4 para João Queiroz. Agradecen también a Floyd Merrell, Nathan Houser, Robert Marty, Shea Zellweger, Douglas Hofstadter y a los investigadores del Peirce Edition Project (IUPUI, Indianapolis, USA) las críticas y comentarios recibidos.

semiótica peirceana, más especificamente en el campo de las clasificaciones sígnicas de Charles S. Peirce. Creemos que la estrategia adoptada en este estudio, que llamamos *Sign-Design*, puede ser generalizada como un método de investigación en el campo de la semiótica. Se trata del abordaje sistemático de aspectos específicos de la teoría del signo de Peirce, que tiene como objetivo la construcción de modelos visuales de estructuras y procesos sígnicos, estableciendo conexiones entre la semiótica peirceana y los campos del diseño gráfico y del razonamiento diagramático *(diagrammatic reasoning)*. Ella extrae del diseño gráfico una posible metodología y del campo de investigación, conocido como *razonamiento diagramático*, el argumento de que los diagramas son herramientas valiosas, no sólo para solucionar problemas específicos *(problem solving)*, sino también, de una forma general, para la organización del pensamiento (cf. Chandrasekaran *et al.*, 1995: xv-xxvii).

Lo que llamamos *Sign-Design* tiene una estrecha afinidad con propuestas desarrolladas por otros investigadores, que enfatizan sobre la relevancia de la creación de nuevos sistemas de notaciones y modelos gráficos en diferentes áreas (matemática, lógica, música, danza, etc.). Entre estas propuestas podemos citar lo que Shea Zellweger (1982: 17) llama «man-sing engineering» y lo que J.G. Long (1999) llama «notational engineering». Zellweger destaca la necesidad de exploración de un área *aplicada y experimental* de la semiótica, dedicada a la «creación de signos», basándose en «esfuerzos colectivos altamente especializados para comprender y mejorar nuestras herramientas mentales» (Zellweger 1982: 17-18). Según él, el principal desafío de este ámbito es proyectar signos capaces de establecer,a través de la «iconicidad visual» de sus «estructuras de superficie», un isomorfismo entre «la red de relaciones existentes en una sociedad de signos y la red correspondiente que existe en la estructura profunda de aquello que está siendo simbolizado» (Zellweger, 1982: 19-20). A este isomorfismo, Zellweger lo llama «iconicidad relacional». En la práctica, su plan se divide en dos partes: (i) identificación de las estructuras abstractas que serán simbolizadas; y (ii) invención de un sistema de signos que incorpore y revele, visualmente, las relaciones presentes en estas estructuras. En numerosos artículos, Zellweger ha demostrado los resultados de sus esfuerzos en el campo de la lógica elemental (Zellweger, 1982, 1991, 1992, 1997a, 1997b).

Lo que presentaremos, en las próximas secciones, es una posible metodología para *Sign-Design* y dos ejemplos de su aplicación. El

resultado de este esfuerzo es un conjunto de herramientas visuales utilizadas para modelar tópicos complejos de la teoría del signo de Peirce.

2. METODOLOGÍA

Una posible metodología para *Sign-Design* propugna:

(i) *Fase de conceptualización*: en la que son estudiadas las bases teóricas y conceptuales para el diseño de estructuras y procesos sígnicos específicos. En los ejemplos que presentaremos, la fase de conceptualización incluye una detallada investigación del modelo del signo y su descripción en diferentes tipos, a través de las clasificaciones sígnicas.

Para Peirce, el *signo* es una relación lógica irreductiblemente triádica (CP 4.9) [2]. Cualquier descripción de procesos sígnicos implica un complejo constituido por tres términos indisolublemente relacionados —la tríada Signo-Objeto-Interpretante—. La Gramática Especulativa describe diferentes tipos de signos, a través de clases, en el contexto de diferentes clasificaciones sígnicas. Las clases son resultado de diferentes tipos de relaciones entre los términos de la tríada S-O-I, de acuerdo con las categorías cenopitagóricas (primeridad, segundidad y terceridad) y de acuerdo con las diferentes perspectivas en que la tríada S-O-I puede ser examinada (ver Houser, 1991: 432; Fredman, 1996: 150).

Las clasificaciones propuestas por Peirce tienen como base las relaciones entre las tricotomías. La más simple de las clasificaciones —Icono, Índice y Símbolo— considera apenas una tricotomía (relación entre el Signo y su Objeto). La división en 10 clases de signos considera 3 tricotomías, la división en 28 clases considera 6 tricotomías y la división en 66 considera 10 tricotomías. La perspectiva descrita por cada tricotomía, así como las relaciones entre las tricotomías, se basan en 3 categorías —primeridad, segundidad y terceridad— y en el modo cómo, a través de la *praecisio*, están relacionadas (ver Savan, 1987-88: 14) [3].

[2] CP hace referencia a la colección *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, seguida por el número del tomo y párrafo citados. MS y L hacen referencia a los manuscritos de Peirce según el *Annotate Catalogue* (Robin, 1967). EP2 hace referencia a la colección *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, tomo 2, seguido por el número de la página.

[3] No es posible describir aquí con más detalles la fase de conceptualización de los dos ejemplos que presentaremos a continuación. Recomendamos a los interesados la lectura de Farias & Queiroz (1999 y 2000).

(ii) *Fase de desarrollo*: en la que los resultados de la fase de conceptualización son aplicados al diseño de un nuevo modelo. Se trata de una fase eminentemente práctica, fundamentada en la traducción visual de los elementos teóricos examinados en la fase anterior. En las próximas secciones, a través de la presentación de ejemplos, discutiremos, sobre todo, esta fase.

(iii) *Fase de experimentación:* en la que son probadas las informaciones visuales proporcionadas por el modelo construido en la fase de desarrollo. Los resultados de esta fase son comparados y evaluados en vista de la fase de conceptualización. Resaltamos que estos modelos, más que ilustraciones de aspectos de una teoría, deben funcionar como herramientas visuales de investigación de esta teoría.

3. DIAGRAMAS TRIANGULARES

Peirce dejó, además de la más importante y conocida clasificación de signos, formada por tres clases (Icono, Índice, Símbolo), otras muchas clasificaciones sígnicas (divisiones en 10, 28 y 66 clases de signos). Peirce describió cuidadosamente la primera de estas clasificaciones (10 clases) para la cual creó dos diagramas (CP 2.264 8.376) [4]. No puede decirse lo mismo sobre las 28 y 66 clases. Éstas no recibieron un tratamiento tan completo como las 10 clases y existen divergencias entre los estudiosos de Peirce (Marty, 1990; Merrell, 1991; Houser, 1992: 502; Müller, 1993) respecto a los elementos fundamentales que forman estas clasificaciones: las tricotomías (diferentes perspectivas en que la tríada S-O-I puede ser examinada) y la orden de determinación («orden de aparición») de estas tricotomías.

Para entender mejor los problemas asociados a estas clasificaciones, desarrollamos un método para representar, visualmente, cualquier clasificación de signos a través de lo que llamamos *diagramas triangulares*. Este método surge a raíz del descubrimiento de ciertos principios lógico-diagramáticos en la construcción de los dos diagramas para las 10 clases de signos propuestos por Peirce en 1903 y 1908 (CP 8.376 y 2.264, figuras 1 y 2).

[4] Peirce dejó también muchos borradores sobre estos diagramas (MS 339D: 627, 540: 27-29, 799: 2-4, L463: 155).

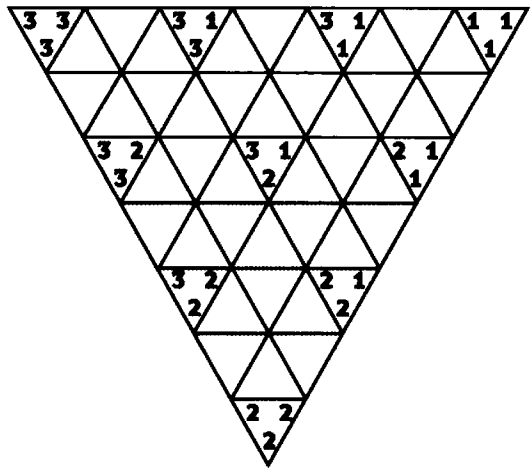


Figura 1: Diagrama con 10 clases de signos que fue dibujado por Peirce en una carta para Lady Welby, diciembre de 1908 (L463: 146, CP 8.376, EP2: 491).

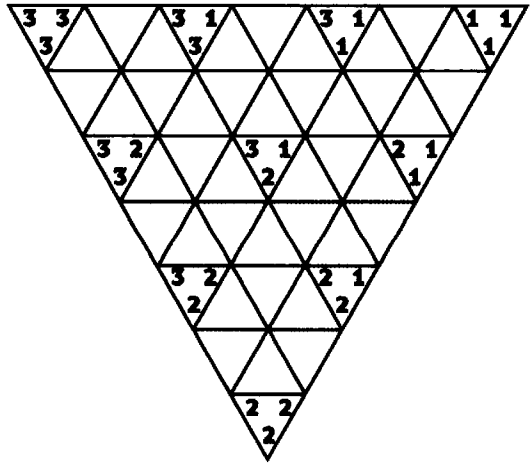


Figura 2: Diagrama con 10 clases de signos dibujado por Peirce en su *Syllabus* de 1903 (MS 540: 17, CP 2.264, EP 2: 296).

Una vez identificados, estos principios permiten la construcción de diagramas para clasificaciones basadas en cualquier número de tricotomías. En otras palabras, observamos un patrón común en la composición de los diagramas de clases 3-tricotómicas (las 10 clases) y generalizamos el uso de este patrón para el diseño de diagramas de

clasificaciones n-tricotómicas de signos (6-tricotómicas en el caso de las 28 clases; y 10-tricotómicas en el de 66 clases). Una vez que estos diagramas tienen como base el mismo principio, podemos utilizar lo que sabemos respecto a las 10 clases para comparar diferentes hipótesis sobre las 28 y 66 clases propuestas por los estudiosos del tema.

En una de las cartas que escribió a Lady Welby (L463:146, CP 8.376, EP2: 491), Peirce dibujó el diagrama mostrado en la figura 1. Si comparamos esta figura con otro diagrama para las 10 clases encontrado en el *Syllabus* de 1903 (MS 540: 17, CP 2.264, EP2: 296; figura 2), podemos apreciar que muestra las mismas 10 clases en la misma posición relativa, aunque su estructura esté reflejada en un eje vertical[5]. Observamos un patrón común en la estructura de estos dos diagramas al traducirlos en coordenadas triangulares.

El primer paso es entender cada clase como una secuencia de cantidades de números «1», «2» y «3», que será transformada en un *triplet* (una secuencia de tres números), que equivale a una posición dentro de una red de coordenadas triangulares. Por ejemplo, la clase 111, que corresponde a *tres «1»s, cero «2»s, y cero «3»s*, es transformada en el *triplet* [3, 0, 0]; y la clase 321 es transformada en el triplet [1, 1, 1]. La suma de las cantidades de «1»s, «2»s y «3»s que forman cada *triplet*, en el contexto de las 10 clases, siempre será igual a 3. Esto se debe a que estamos trabajando con clases 3-tricotómicas, o sea, cada una de las 10 clases equivale a una secuencia de exactamente 3 números enteros, que varían de 1 a 3. Las posiciones de las clases son dispuestas entonces en coordenadas triangulares, según la figura 3.

A partir de esta estructura con 10 vértices o posiciones, podemos transformar, nuevamente, los *triplets* en clases. Dibujando triángulos alrededor de estas posiciones, obtenemos un diagrama (figura 4) muy parecido[6] al de la figura 1. Si invertimos las cantidades de «1»s y «3»s

[5] Las clases presentadas textualmente en el diagrama del *Syllabus* pueden ser transcritas en forma numérica, según el padrón adoptado en el MS 799: 4 (321 para legisigno indexical remático, 211 para sinsigno icónico, etc), y seguido por diversos estudiosos (como Weiss & Burks, 1945: 386; Merrell, 1994: 180; Serson 1997: 134; Sanders 1970: 7; Jappy 1984: 19). Los comentarios de Peirce, respecto al diagrama en la carta escrita a Lady Welby, llevan a creer que no sean estas *las mismas 10 clases* descritas en el *Syllabus*. Sin embargo, esta posible incoherencia no afecta a nuestro argumento, ya que estamos interesados en la estructura lógica de los diagramas y no en el significado de sus elementos.

[6] El diagrama resultante posee apenas la cantidad de triángulos necesaria para acoger 10 clases, mientras que en el diagrama de la figura 1 tenemos un cierto número (18) de triángulos vacíos. Un diagrama aún más parecido al de la figura 4 (con apenas 10 triángulos) se puede encontrar en una versión probablemente posterior de la misma carta para Lady Welby (L462: 155).

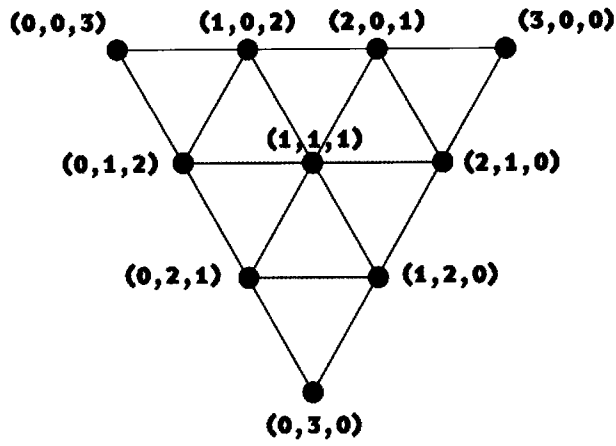


Figura 3: Coordenadas triangulares para las 10 clases de signos de Peirce.

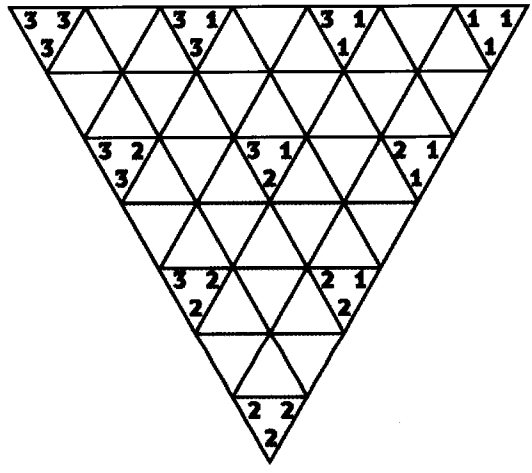


Figura 4: El diagrama para Lady Welby (figura 1) dibujado a partir de las coordenadas triangulares para 10 clases.

representadas en los *triplets* (de modo que el *triplet* [3, 0, 0] corresponda a la clase 333, etc.) y dibujamos cuadrados, en vez de triángulos, alrededor de los mismos vértices (figura 5), obtenemos exactamente la posición de las 10 clases encontradas en el segundo diagrama de Peirce (figuras 2 y 5).

Este mismo método puede ser utilizado para la construcción de diagramas triangulares para las 28 y 66 clases de signos. Las 28 clases equi-

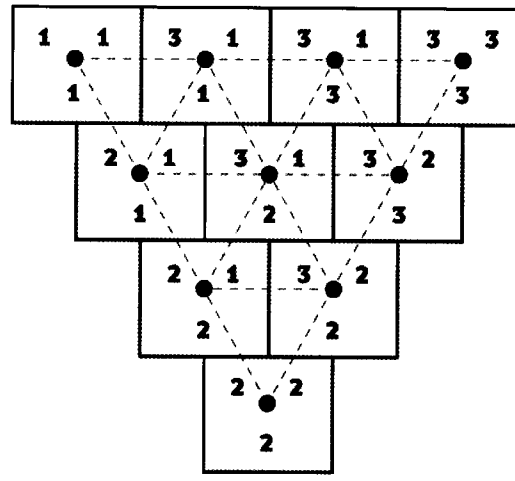


Figura 5: El diagrama del *Syllabus* (figura 2) dibujado a partir de las coordenadas triangulares para 10 clases.

valen a secuencias de exactamente 6, y las 66 a secuencias de exactamente 10 números enteros, siempre variando de 1 a 3. Y ello porque las 28 clases son 6-tricotómicas y las 66 clases 10-tricotómicas. Estas secuencias pueden ser traducidas en *triplets* (conjuntos de tres números, cuya suma corresponde al valor tricotómico de la clasificación), que indican la posición relativa de una determinada clase en coordenadas triangulares. Los diagramas obtenidos se muestran en las figuras 6 y 7:

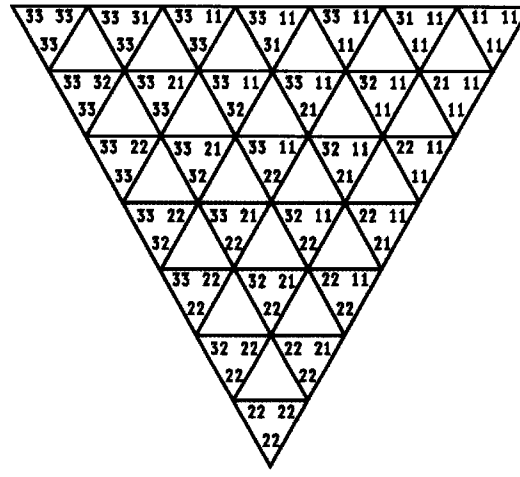


Figura 6: Diagrama triangular para 28 clases de signos.

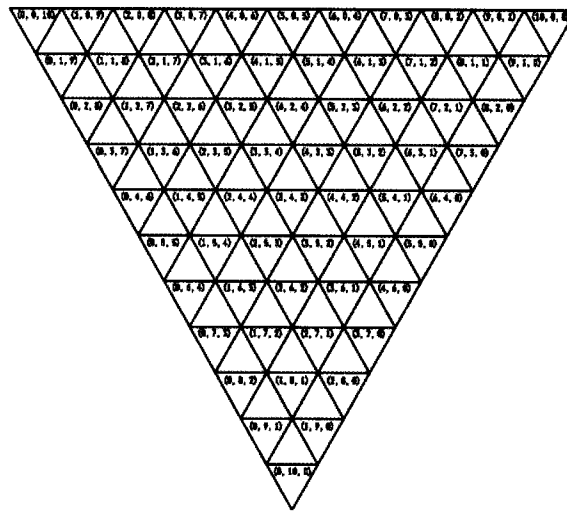


Figura 7: Diagrama triangular para 66 clases de signos.

Veremos algunos breves ejemplos de cómo estos diagramas pueden ser utilizados, traduciendo visualmente algunas hipótesis divergentes con relación a las 28 y 66 clases. Partiremos de la suposición de que es posible establecer correspondencias entre estas clasificaciones y la clasificación en 10 clases[7]. Las 10 clases servirán así como referencia para nuestras comparaciones[8].

En relación a las 28 clases, una primera hipótesis parte de la observación de nuestro diagrama triangular (figura 6) y su similitud con el diagrama dibujado por Peirce en la carta escrita a Lady Welby (figura 1). Ambos están formados por el mismo número de células (en este caso triángulos) aunque en el diagrama de Peirce no estén todas ocupadas.

---

[7] Estamos considerando (cf. Weiss & Burks, 1945; Sanders 1970: 9-10; Jappy 1989: 147; Marty, 1990: 231) que estas 10 clases tienen como base las siguientes tricotomías y divisiones triádicas: *S* = Naturaleza del Signo: 1 - Cualisigno, 2 - Sinsigno, 3 - Legisigno; *S-Od* = Relación del Signo con el Objeto Dinámico: 1 - Icono, 2 - Índice, 3 - Símbolo; *S-If* = Relación del Signo con el Interpretante Final (o Normal): 1 - Rema, 2 - Dicente, 3 - Argumento.

[8] Hemos adoptado las siguientes abreviaciones y nombres para referirnos a las tricotomías insertas en las divisiones en 10, 28 y 66 clases de signos: *S* = Signo; *Oi* = Objeto Inmediato; *Od* = Objeto Dinámico; *S-Od* = Relación del Signo con el Objeto Dinámico; *Ii* = Interpretante Inmediato; *Id* = Interpretante Dinámico; *S-Id* = Relación del signo con el Interpretante Dinámico; *If* = Interpretante final (o Normal); *S-If* = Relación del Signo con el Interpretante Final (o Normal); *S, Od, If* = Relación del signo con el Objeto Dinámico y con el Interpretante Final (o Normal).

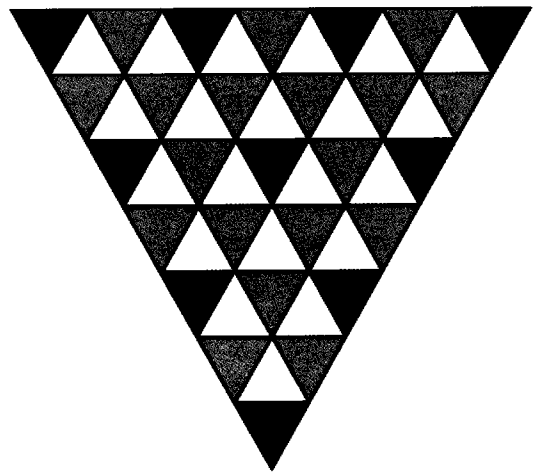


Figura 8: 10 clases de signos (en negro) en el contexto de las 28 clases (en negro o gris), según la hipótesis propuesta por los autores al respecto del diagrama para Lady Welby (figura 1).

Según esta hipótesis, si Peirce estuviese considerando las 28 clases mientras construía este diagrama, los diez triángulos ocupados corresponderían a clases especiales, aquéllas, dentro del contexto de las 28 clases, que equivalen a las 10 clases de signos (figura 8). En términos de tricotomías, esto significa que las clases 6-tricotómicas que siguen el patrón [9] (h1=h2=t1, h3=h4=t2, h5=h6=t3) son equivalentes a las 10 clases de signos. Peirce, sin embargo, no hace ninguna afirmación a este respecto.

Otra hipótesis (figura 9), propuesta por Ana Maróstica (1992: 117-120), indica, como correspondientes, otras clases. Ella considera que las tricotomías que se hallan en las 28 clases son [h1(S), h2(Oi), h3(Od), h4(Ii), h5(Id), h6(If)], mientras las que se hallan en las 10 clases son [t1(S), t2(O), t3(I)]. Para Maróstica, la correspondencia entre estas dos divisiones de signos sigue el patrón [h1=t1, h2=h3=t2, h4=h5=h6=t3].

[9] Nos referimos a las tricotomías insertas en las 10 clases de signos con *tn*, en las de 28 clases con *hn*, y en las de 66 clases con *dn*;donde *n* indica la posición de una cierta tricotomía en el orden de determinación. Siendo así, un signo en el contexto de las 10 clases es descrito por [t1, t2, t3], en el contexto de las 28 clases por [h1, h2, h3, h4, h5, h6] y en el contexto de las 66 clases por [d1, d2, d3, d4, d5, d6, d7, d8, d9, d10].

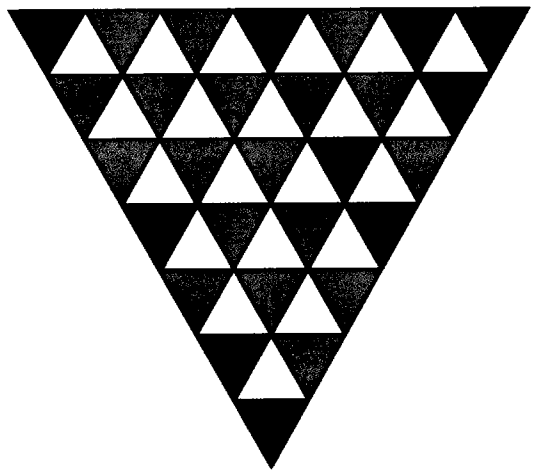


Figura 9: 10 clases de signos (en negro) en el contexto de las 28 clases (en negro o gris), según la hipótesis formulada por Maróstica (1992: 117-120).

Una tercera hipótesis, propuesta por Robert Marty (1990: 209-228), sugiere que no es posible establecer correspondencias una a una entre las clases pertenecientes a las dos clasificaciones. Para Marty, cada una de las 10 clases corresponde, no *a una clase*, sino *a un grupo específico* de ellas, en el contexto de las 28 clases. Según Marty, las tricotomías de la división 6-tricotómica son [h1(Od), h2(Oi), h3(S), h4(If), h5(Id), h6(Ii)], y las clases formadas por estas tricotomias pueden ser consideradas subdivisiones de las 10 clases conforme al patrón [h1=t1, h3=t2, h4=t3]. Según podemos observar en la figura 10, para cada una de las 10 clases encontramos una o más clases correspondientes en el contexto de las 28.

En relación a las 66 clases, a través de una apreciación parecida a la de Marty, podemos comparar dos hipótesis sobre la orden de determinación de las tricotomías que componen esta clasificación (sugeridas por Weis & Burks, 1945 y Lieb, 1977; ver figuras 11 y 12). Podemos notar que el número de clases varía, en algunos casos de forma drástica (comparar, por ejemplo, las áreas correspondientes a las clases 111 y 331 en los dos diagramas), debido a la variación en el orden de determinación de las tricotomías. Para Weiss & Bruks, el orden de determinación de las tricotomías es [d1(S), d2(Oi), d3(Od), d4(S-Od), d5(Ii), d6(Id), d7(S-Id), d8(If), d9(S-If), d10(S, Od, If)], mientras que para Lieb el orden es [d1(Od), d2(Oi),

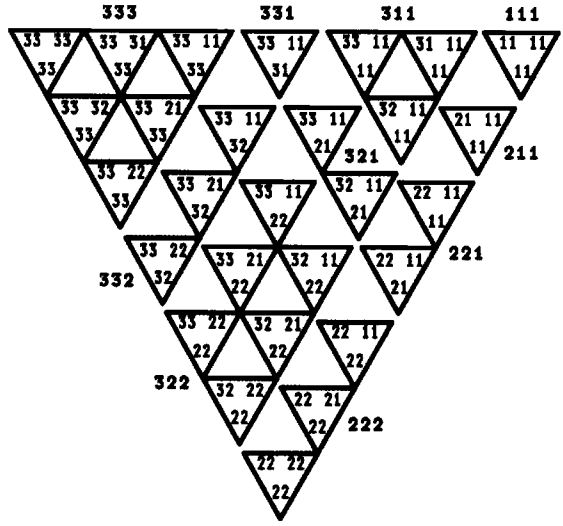


Figura 10: Correspondencias entre las 10 y las 28 clases de signos según Marty (1990: 209-228).

d3(S), d4(Ii), d5(Id), d6(If), d7(S-Od), d8(S-Id), d9(S-If), d10(S, Od, If)] [10].

4. SANDERS I

Son muchos los esfuerzos para modelar diagramáticamente las clasificaciones de signos de Charles S. Peirce (ver Marty, 1990; Merrell, 1991 y 1997; Balat, 1990; Liszka, 1996). Sin embargo, una investigación de los diagramas propuestos por Peirce y por sus estudiosos (cf. Farias & Queiroz, 1999) revela algunos límites impuestos por la naturaleza monocromática, bidimensional y estática de estos objetos. En SANDERS I, un proyecto para la construcción de un diagrama dinámico de las 10 clases de signos de Peirce, dirigimos nuestra atención a un aspecto particular de

[10] Estas observaciones son importantes para la comprensión de las clasificaciones sígnicas de Peirce, pero lamentablemente no podemos aquí extendernos en ellas. Sugerimos, una vez más, a los interesados la lectura de nuestro artículo "On a diagrammatic method for the understanding of Peirce's 10,28, and 66 classes of signs" (Farias & Queiroz, 2000).

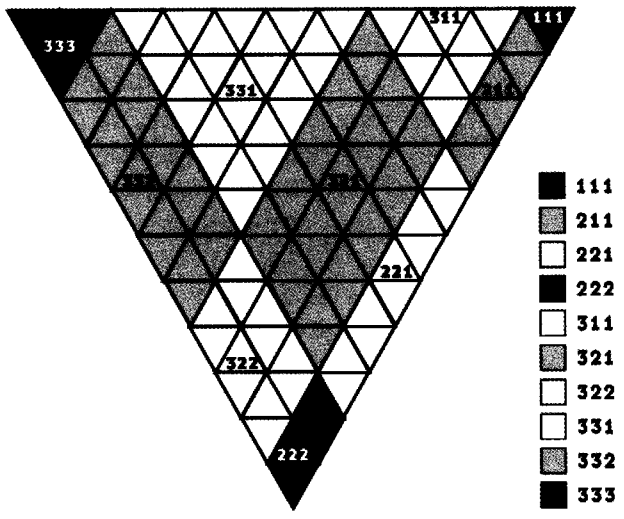


Figura 11: Correspondencias entre las 10 y las 66 clases de signos según el orden de determinación propuesto por Weis & Burks (1945).

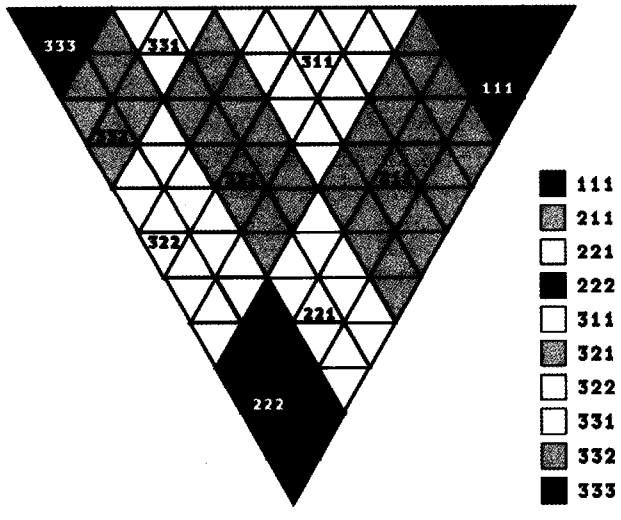


Figura 12: Correspondencias entre las 10 y las 66 clases de signos según el orden de determinación propuesto por Lieb (1977).

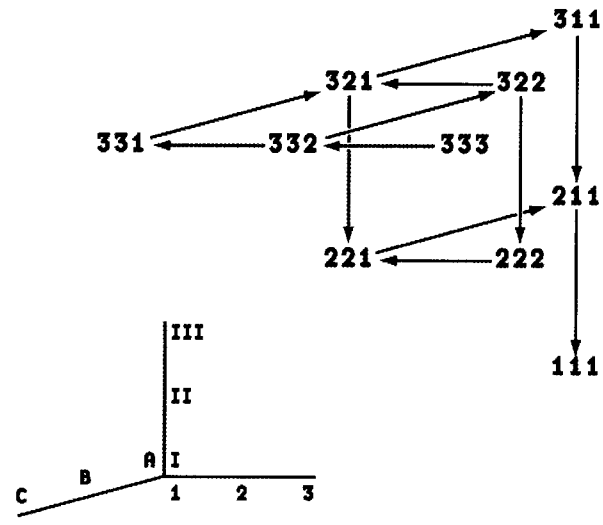


Figura 13: Diagrama propuesto por Balat (1989-91:86). Las clases están divididas en 3 subconjuntos que corresponden a las 3 tricotomías: (I, II, III) para la primera, (A, B, C) para la segunda y (1, 2, 3) para la tercera. Las conexiones orientadas corresponden a relaciones entre las 10 clases de signos.

su teoría del signo: la posibilidad de representar diagramáticamente las relaciones sígnicas, en el dominio restringido a 10 clases de signos, sin descuidar las propiedades de interconexión entre las clases. El objetivo fue elaborar un diagrama donde sea posible observar tanto las relaciones *entre tricotomías* como las relaciones *entre las clases*.

La fase de desarrollo de SANDERS I tomó como punto de partida una estructura presentada por Michel Balat (1989-91: 86, figura 13). Siendo diferente a la mayoría de los diagramas para las 10 clases de signos de Peirce, éste, aunque bidimensional, sugiere una tercera dimensión espacial. Podemos observar en este diagrama que las tricotomías de Signo, Objeto e Interpretante están distribuidas en 3 ejes, de acuerdo con una notación según la cual I, A e 1 se refieren a la *primeridad*; II, B, 2 se refieren a la *segundidad*; III, C y 3 se refieren a la *terceridad*. Los números romanos (I, II, III) se distribuyen en el eje del Signo; las letras (A, B, C) en el eje del Objeto; y los números arábigos (1, 2, 3) en el eje del Interpretante La posición de cada una de las 10 clases se traduce en un conjunto de coordenadas que especifica su posición en el diagrama. Por ejemplo, la clase 111 corresponde a la coordenada (I, A, 1), localizada en el encuentro de los tres ejes del diagrama.

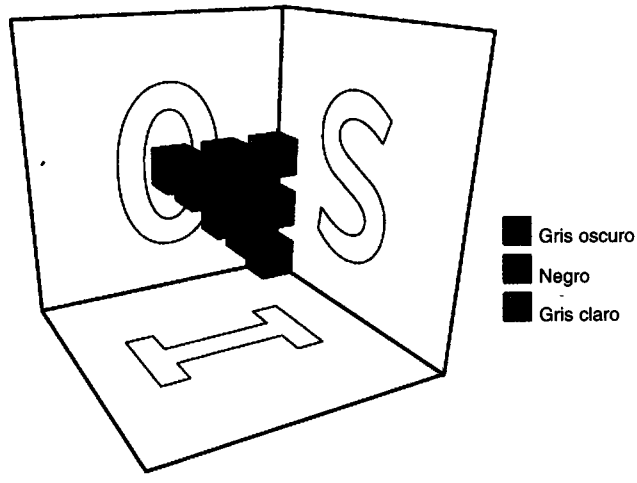


Figura 14: SANDERS I: un diagrama tridimensional propuesto por los autores.

En el diagrama que proponemos (figura 14), las clases conservan las mismas posiciones relativas, pero ahora están identificadas de acuerdo con otro formalismo visual. El primer paso fue considerar al Signo, al Objeto y al Interpretante como planos en intersección. En el espacio delimitado por estos planos, cada clase es representada como un cubo. Las tricotomías son representadas por la relación entre cada plano y las caras del cubo que le son paralelas. Las caras del cubo están pintadas de diferentes colores (gris oscuro, negro y gris claro), de acuerdo con las categorías (primeridad, segundidad, terceridad) que constituyen cada clase: gris oscuro para relaciones monádicas o de primeridad, negro para las relaciones diádicas o de segundidad, y gris claro para las relaciones triádicas o de terceridad. Por ejemplo, el cubo correspondiente a la clase 321 tiene sus caras paralelas al plano del Signo pintadas en gris claro, las caras paralelas al plano del Objeto pintadas de negro, y las paralelas al plano del Interpretante pintadas de gris oscuro. En conformidad con este formalismo, el cubo correspondiente a la clase 222 tiene todas sus caras pintadas de negro (ver figura 15).

Llegamos a la conclusión de que, si apenas 3 colores están disponibles, y si las caras paralelas de un cubo deben tener el mismo color, no existen más que diez maneras diferentes de pintarlo (ver figura 16). Esta conclusión puede ser entendida como una traducción visual de la fórmula matemática (n+1) (n+2) / 2 que define, según Weiss & Burks (1945: 387), la cantidad de clases de signos posibles a partir de un cierto número *(n)* de tricotomías.

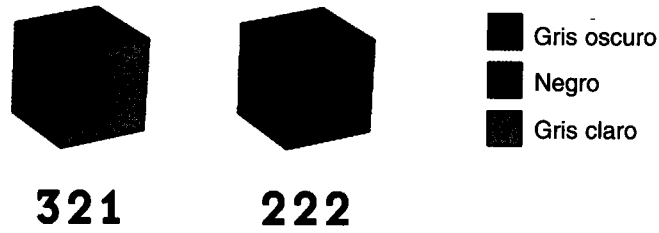


Figura 15: Los cubos que corresponden a las clases 321 y 222.

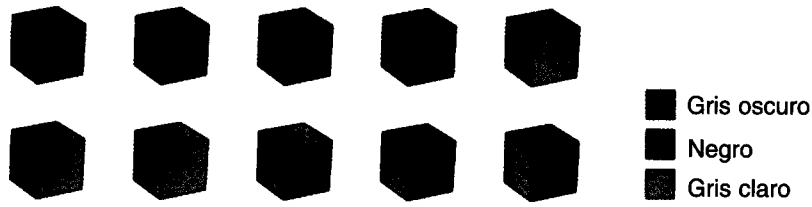


Figura 16: Los únicos diez modos diferentes de pintar las caras paralelas de un cubo utilizando 3 colores.

El formalismo arriba presentado nos permite describir las *relaciones entre tricotomías* que forman las clases. En cuanto a las *relaciones entre clases*, éstas pueden ser divididas en dos grupos: *relaciones estáticas*, determinadas por la posibilidad de dividir las 10 clases en subgrupos (Iconos, Índices y Símbolos); y *relaciones dinámicas*, determinadas por la posibilidad de observar las 10 clases en interacción.

En relación a las *relaciones estáticas*, es importante destacar que SANDERS I, siendo un modelo informático, tridimensional e interactivo, permite que el observador navegue a su alrededor y fácilmente perciba relaciones significativas entre grupos especiales de clases/grupos. Es posible, por ejemplo, observar SANDERS I desde el punto de vista del plano del Objeto (ver figura 17) y, rápidamente, percibir la existencia de tres subgrupos de cubos o clases: los que tienen caras grises oscuras paralelas a este plano (Iconos), los que tienen caras negras paralelas a este plano (Índices), y los que tienen caras grises claras paralelas a este plano (Símbolos). Lo mismo ocurre cuando observamos el diagrama desde el punto de vista de los planos del Signo o del Interpretante.

Las *relaciones dinámicas* son representadas, en SANDERS I, por variaciones de tamaño y movimiento de los cubos. En el ejemplo que

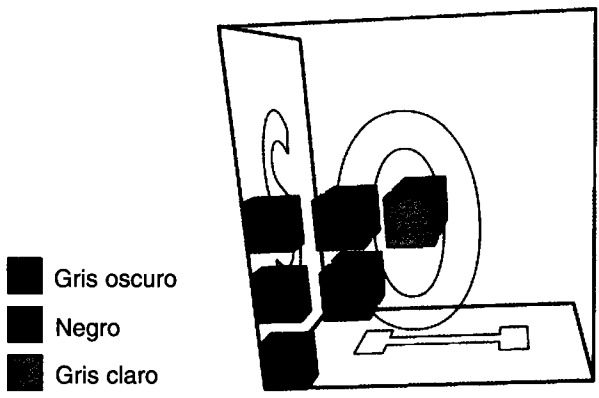


Figura 17: SANDERS I observado del punto de vista del plano del Objeto: Iconos (a la izquierda, en gris oscuro), Índices (en el centro, en negro) y Símbolos (a la derecha, en gris claro).

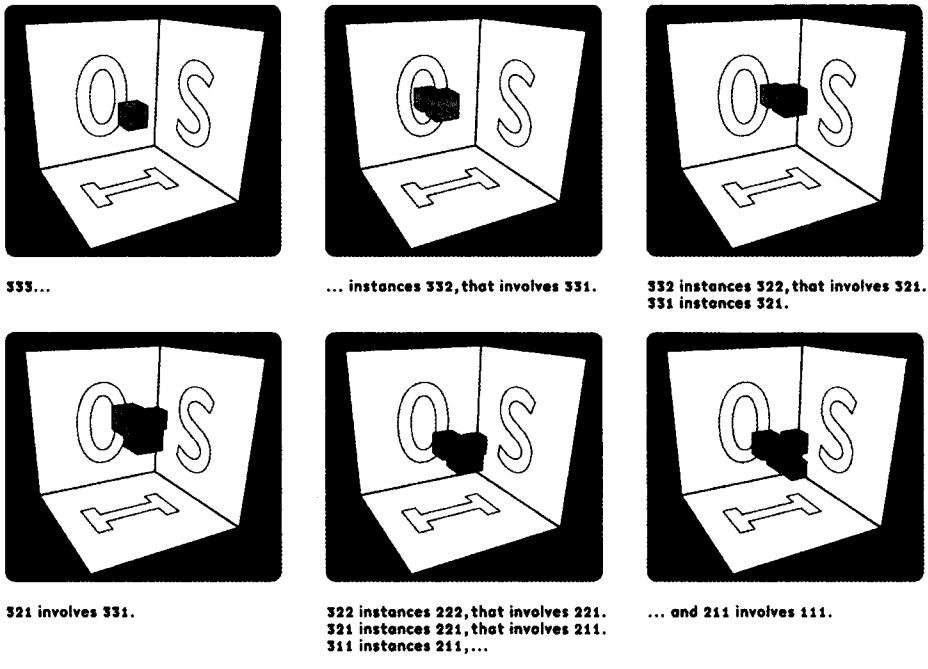


Figura 18: Un *story board* de las relaciones encontradas en el diagrama de Balat (figura 13), utilizando SANDERS I.

presentamos a continuación (ver el *story board* en la figura 18), mostramos cómo las relaciones, presentes en el diagrama de Balat (figura 13)

en forma de flechas, están representadas en SANDERS I. Adoptamos dos reglas visuales diferentes para representar los dos tipos de relación que puede haber entre las clases [11]: (i) *relaciones de instanciación*, representadas por la sustitución de las clases *instanciadoras* por las clases *instanciadas* y (ii) *relaciones de envolvimiento*, representadas por la aparición simultánea de las clases relacionadas, donde las clases que *envuelven* son representadas por cubos mayores. Este formalismo puede ser entendido de la siguiente manera: cubos/clases mayores *envuelven* a los menores. De acuerdo con estas reglas, si en el estado 1 tenemos la clase 333, en el estado siguiente tendremos las clases 332 (por la relación de *instanciación* entre 333 y 332) y 331 (por la relación de *envolvimiento* entre 332 y 331).

5. CONCLUSIÓN

Presentamos en este trabajo una estrategia de investigación en el campo de la semiótica peirceana que denominamos *Sign-Design*. Discutimos una posible metodología para esta estrategia y dos ejemplos, realizados por nosotros, de su aplicación. Estos dos ejemplos están aún realizándose y deben ser implantados en breve en forma de aplicativos informáticos.

Conforme hemos mencionado, estos modelos deben funcionar como herramientas visuales de investigación. Si el modelo está bien desarrollado, seremos capaces de pretender y probar visualmente ciertas hipótesis en relación a los procesos y estructuras sígnicas especificadas en la fase de conceptualización (fase i). En relación con todo el proceso, creemos que una mejor estrategia de diseño en la fase de desarrollo (fase ii), deberá llevar a un modelo más productivo en la fase de experimentación (fase iii). Complementariamente, flaquezas o inconsistencias en la fase de experimentación (fase iii) llevarán a una reconsideración de las premisas asumidas en la fase de conceptualización (fase i) y de las estrategias utilizadas en la fase de desarrollo (fase ii).

Lo que presentamos en este artículo corresponde específicamente a la fase de desarrollo. La fase de experimentación, propiamente dicha,

[11] Para Serson (1997), basándose en Balat (1989-1991), estas relaciones agotan todas las posibilidades de relaciones entre las 10 clases.

conllevaría pruebas con los modelos informáticos que se implantarán según las especificaciones sugeridas por la fase de desarrollo. Sin embargo, el estado actual de este trabajo es ya capaz de revelar el potencial investigador de un abordaje diagramático de las clasificaciones sígnicas de Peirce.

Referencias bibliográficas

BALAT, Michel (1989-1991). «Sémiotique et psychanalyse». Manuscrito.

— (1990). «Type, Trace, Ton, le "ton" peircien». *Semiosis* 57-58.

CHANDRASEKARAN, B.; GLASGOW, Janice; & NARAYANAN, N. Hari (eds.) (1995). *Diagrammatic reasoning: cognitive and computational perspectives*. Cambridge: MIT.

FARIAS, Priscila & QUEIROZ, João (1999). «Notes for a dynamic diagram of Charles Peirce's classifications of signs». *Semiotica* (en prensa).

— (2000). «On a diagrammatic method for the understanding of Peirce's 10, 28, and 66 classes of signs». *Proceedings of the 7th Congress of the International Association for Semiotic Studies* (en prensa).

FREADMAN, Anne (1996). «Peirce's second classification of signs». En *Peirce's doctrine of signs: theory, applications, and connections*,V. M. Colapietro & Thomas M. Olshewsky (eds.), 143-159. Berlin: Mouton de Gruyter.

HOUSER, Nathan (1991). «A Peircean classification of models». En *On semiotic modeling*, M. Anderson & F. Merrell (eds.), 431-439. Berlin: Mouton de Gruyter.

— (1992). «On Peirce's theory of propositions: a response to Hilpinen». *Transactions of the Charles Sanders Peirce Society* 23.3, 489-504.

JAPPY, A. (1984). «Peirce's third trichotomy and two cases of sign path analysis». *Semiotica* 49, 1/2, 15-26.

— (1989). «Peirce's sixty-six signs revisited». En *Semiotics and Pragmatics* (= Proceedings of the Perpignan Symposium on Semiotics and Pragmatics 1983), G. Deledalle (ed.), 143-153. Amsterdam: John Benjamins.

KENT, Beverley (1987). *Charles S. Peirce: logic and the classification of the sciences*. Montreal: McGill-Queens University.

LIEB, Irwin C. (1977). «Appendix B». En *Semiotics and significs: the correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, C. S. Hardwick (ed.). Bloomington: Indiana University.

LISZKA, James (1996). *A general introduction to the semiotic of Charles Sanders Peirce*. Bloomington: Indiana University.

MARÓSTICA, Ana H. (1992). «Ars Combinatoria and time: Llull, Leibniz and Peirce». *Studia Llulliana* 32, 105-134.

MARTY, Robert (1990). *L'algèbre des signes*. Amsterdam: John Benjamins.

MERRELL, Floyd (1991). «Thought-signs, sign-events». *Semiotica* 87, 1/2, 1-58.

— (1994). «Of signs and life». *Semiotica* 101, 3/4, 175-240.

— (1997). *Peirce, signs and meaning*. Toronto: University of Toronto.

MÜLLER, Ralf (1993). «On the principles of construction and the order of Peirce's trichotomies of signs». *Transactions of Charles S. Peirce Society* XXX.1, 135-153.

PEIRCE, Charles S. (1994 [1866-1913]). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edición electrónica que reproduce los vols. I-VI [C. Hartshorne, & P. Weiss (eds.), Cambridge: Harvard University, 1931-1935], vols. VII-VIII [A. W. Burks (ed.), Cambridge: Harvard University, 1958]. Charlottesville: Intelex Corporation. [Citado aquí como CP, seguido del número del tomo y párrafo.]

— (1976). *New Elements of Mathematics by Charles S. Peirce*, vol. 4, C. Eisele (ed.). The Hague: Mouton. [Citado aquí como NEM, seguido del número de página.]

— (1998 [1893-1913]). *The essential Peirce: selected philosophical writings*, vol. 2, Peirce Edition Project (ed.). Bloomington: Indiana University. [Citado aquí como EP2, seguido del número de página.]

ROBIN, Richard S. (1967). *Annotated catalogue of the papers of Charles S. Peirce*. Amherst: University of Massachusetts. [Las referencias a los manuscritos y cartas de Charles S. Peirce —MS y L— proceden de este catálogo.]

SANDERS, Gary (1970). «Peirce sixty-six signs?». *Transactions of Charles Sanders Peirce Society* 6, 1, 3-16.

SAVAN, David (1987-88). *An introduction to C. S. Peirce's full system of semiotic* (= Monograph Series of the Toronto Semiotic Circle, vol. 1). Toronto: Victoria College.

SERSON, Breno (1997). «On Peirce's pure grammar as a general theory of cognition: from the thought-sign of 1868 to the semiotic theory of assertion». *Semiotica* 113, 1/2, 107-157.

WEISS, Paul & BURKS, Arthur (1945). «Peirce's sixty-six signs». *Journal of Philosophy* XLII, 383-388.

ZELLWEGER, Shea (1982). «Sign-creation and man-sign engeneering». *Semiotica* 38, 1/2, 17-54.

— (1991). «Peirce, iconicity, and the geometry of logic». En *On semiotic modeling*, M. Anderson & F. Merrell (eds.), 483-507. Berlin: Mouton de Gruyter.

— (1992). «Cards, mirrors, and hand-held models that lead into elementary logic». *16th Annual Conference of the International Group for the Psychology of Mathematics Education* (offprint).

— (1997a). «On a deep correspondence between sign-creation in logic and symmetry in cristallography». En *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity* (=Proceedings of the 5th Congress of the

International Association for Semiotic Studies), I. Rauch & G. Carr (eds.) (offprint).

— (1997b). «Untapped potential in Peirce's iconic notation for the sixteen binary connectives». En *Studies in the Logic of Charles Sanders Peirce*, N. Houser, D. Roberts & J. Evra (eds.), 334-386. Bloomington: Indiana University.

REFLEXIONES SOBRE EL TEXTO TELEVISIVO

Elizabeth Bastos Duarte

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

1. PREÁMBULO

Es indiscutible la importancia de la televisión en la comunicación contemporánea, por ello es inevitable el contacto permanente con los productos televisivos. Por eso, tanto a los apocalípticos como a los integrados sólo resta analizarlos e interpretarlos, esto es, enfrentar las innúmerables dificultades que esa tarea implica, pues el aparato teórico y metodológico de que se dispone se muestra muchas veces insuficiente e inadecuado a la complejidad e hibridación que caracterizan al texto televisivo. Y enfrentar ese desafío, pienso yo —a diferencia de estudios que se concentran en la investigación de los medios apenas como conductores de flujos de contenidos de diferentes órdenes o que ven los medios como meros lenguajes, cuya gramática intentan comprender— es tener presente, en primer lugar, que no se puede analizar cualquier producto mediático independientemente de su relación con

el proceso que lo engendra y constituye, cuyas características particulares tienen repercusiones en sus contenidos y lenguajes.

Por procesos mediáticos, entiendo la comunicación humana mediada por los medios de comunicación de masa, los *media*, constituyéndose ese proceso de instancias productoras y receptoras, con los respectivos sujetos envueltos en contextos amplios y restrictos que los informan; los propios medios empleados en la producción y circulación de los mensajes; los productos mediáticos frutos de ese proceso; y la compleja relación entre los diferentes lenguajes empleados en la manifestación de tales productos. En el caso de la televisión, ese proceso fue ganando, a lo largo de los años, contornos bien definidos, que, de cierta forma, apuntan hacia la multiplicidad de aspectos y áreas de conocimientos envueltos, lo que dificulta muchas veces el establecimiento de los límites necesarios para la ordenación de cualquier pensamiento sistemático. Es necesario, pues, reportarse a una cuestión fundadora: los procesos mediáticos, tal como son aquí concebidos, no tienen autonomía y están al amparo de un área más amplia —la Comunicación Social—, que, no obstante, pasó a proponerse como área de conocimiento por la importancia que tales procesos fueron asumiendo en el mundo contemporáneo. De esa forma, los aspectos históricos, sociológicos, sicológicos, políticos y económicos actualizados *por* y *en* esos procesos, como aquéllos vinculados a las teorías y metodologías que permiten analizarlos, sólo pueden ubicarse en un espacio de carácter complementario o instrumental, una vez que se encuentran sobre la rúbrica de la comunicación.

No obstante, si no se pueden comprender los procesos mediáticos apenas a partir del estudio de los medios, así como de su producción y recepción, es porque su conocimiento exige movimientos en diferentes direcciones: (1) hacia los modelos teóricos de comprensión de los procesos comunicativos en los cuales se incluyen; (2) hacia el contexto de grandes transformaciones ocurridas en este siglo, de las que ellos mismos forman parte, igualmente responsables por los sentidos que producen; (3) hacia la busca de metodologías que puedan servir de instrumento seguro para su análisis. Pero, ¿cómo articular esos movimientos en diferentes direcciones?

Respecto al primer y tercer puntos —modelos teóricos de comprensión de los procesos comunicativos mediáticos y metodologías de análisis—, es visible hoy la intensa búsqueda de nuevos paradigmas científicos, capaces de estudiar a los enormes desafíos a los que están sometidas las diferentes áreas de las ciencias humanas ante la influencia de los *media*,

frente a las transformaciones sociales y culturales en su nombre ocurridas mediante la rapidez con que la ciencia viene traduciendo el contexto tecnológico. Pero si es verdad que el campo de actuación de la comunicación viene exigiendo constantes redimensionamientos, también lo es el hecho de que las pesquisas y estudios que sustentarían la estructuración de los conocimientos sobre los procesos mediáticos no han alcanzado la velocidad de las transformaciones, la diversidad de intereses y el desarrollo tecnológico que caracterizan el área.

La historia contemporánea se desarrolla a un ritmo acelerado y las renovaciones tecnológicas tienen su contrapartida en el mundo económico, político y social, ocasionando transformaciones profundas en el modo de vivir y pensar, producir y reproducir conocimientos. La comunicación es un área en constitución; no tiene textos «fundadores». Por el carácter interdisciplinar de su objeto de estudio, viene estructurándose en la apropiación de conceptos y metodologías de otras ciencias, lo cual, muchas veces, descontextualiza la construcción de sus propios modelos. En ese trancurso de apropiación, tal vez fuese más productivo, en lugar de la utilización de textos y modelos revisionados, retornar a las fuentes y hacer sus propias revisiones, adecuadas a las intenciones de la investigación y a las imposiciones del objeto de estudio. Por eso, se cree en la necesidad de rexamen y rearticulación de los modelos teóricos existentes y de construcción de contramodelos. Mas, la simple transgresión, que siempre tuvo fuerza estratégica, hoy, ante la consideración de que todas las estructuras tradicionales «caducaron», perdió mucho de su eficacia. Es por eso que parece mas lógico, al contrario de celebrar la superación de paradigmas, buscar nuevas conexiones entre ellos y emprender nuevos mapas culturales; en lugar de hacer fetiche de las teorías, abordar objetos diferentes con instrumentos diferentes, adecuados a su diversidad.

Sobre el segundo punto, el contexto de grandes transformaciones llegadas con el desarrollo y efervescencia de los procesos mediáticos, cabe hacerse sobre él algunas reflexiones. Innumerables científicos de lo social vienen trabajando sobre la cuestión. Los hay que ven luces en el fondo del túnel —Lyotard, Maffesoli— y otros que son más severos en su prospección —Baudrillard, Jameson—.

Es innegable que el mundo contemporáneo vive una fuerte tendencia a la globalización económica, sustentada en gran parte por el poder de penetración de los *media*. La operacionalización de la ciencia, la distancia cada vez menor entre ciencia y tecnología, la rapidez con que la ciencia se transforma en el contexto tecnológico incentivan y justifican

que grandes decisiones sobre el desarrollo científico queden restringidas a unos pocos especialistas y corporaciones, pues la descentralización producida por las nuevas tecnologías nada está haciendo contra la concentración de poder y capital. La globalización económica, propuesta desde la visión de un sistema capitalista mundial, hoy se distancia de la mera rivalidad entre potencias coloniales, teniendo como características empresas transnacionales, nueva división internacional del trabajo, nueva dinámica vertiginosa de las transacciones bancarias y de las bolsas de valores, nuevas formas de inter-relación de los *media,* computadores, automatización, etc., buscando, naturalmente, los máximos lucros y la exclusión de la diversidad en favor de una esencia totalitaria: su lógica es mercantilista.

La televisión y los fenómenos que se representan en su medio, así como el orden lógico, formal, emocional o moral que encierran, se articulan en un universo propio cerrado en sí mismo e enteramente consistente. Se trata de un mundo industrialmente construido, mundo-mercancía, como cualquier otro producto acabado y ofrecido al mercado global. Para muchos, la dimensión fundamental de esa construcción mediática de la realidad no reside en su carácter instrumental, extensivo de los sentidos y de la experiencia, ni en su capacidad manipuladora condicionante de la conciencia, sino en su valor ontológico, de principio generador de lo real. De cualquier forma, es casi imposible imaginar, en la sociedad contemporánea, sistemas de representación de la realidad que no se elaboren o construyan, si no en la dependencia, al menos en la interacción con los sistemas de representación de los *media.*

Y aquí reaparece la fuerza de los *media*: el nuevo espacio público se define hoy como un marco mediático, gracias al cual los dispositivos institucionales y tecnológicos propios de las sociedades post-industriales son capaces de presentar a un público los múltiples aspectos de la vida social. Tal comunicación es *intra* e *inter* social: el espacio público aparece como medio por el cual la humanidad se entrega a sí misma como espectáculo. Es la *publicización* de lo privado.

Por otro lado, si lo que se mundializa, en primer lugar, es el mercado, la promiscuidad de los cambios y de los productos, el flujo perpetuo de dinero; culturalmente, esa difusión mundial de todo, acaba con la diferencia entre *global* y *universal.* Entre globalización y universalidad debería haber, en principio, haber autonomía, ya que la globalización se refiere al mercado, a la información, y la universalidad, a los valores, a los derechos humanos, a la cultura. Mas

si la mundialización parece irreversible, lo universal estaría en vías de extinción: «Toda cultura que se univerzalisa pierde su singularidad y agoniza», según Baudrillard (1997: 127).

Evidentemente, como se habla de devenir, es posible que, en esos fragmentos de universalidad, las singularidades reaparezcan y que, en esas estructuras de globalización, lo local pase a tener un lugar. Las resistencias sociales y políticas más fuertes frente a la globalización tal vez sean un rechazo arcaico a la modernidad, pero un movimiento original de desafío a la dominación de lo universal. Las singularidades —lengua, cultura, individuos, caracteres, aliados al acaso, al accidente, delante de una mundialización triunfante que anula todas las diferencias y valores, inagurando «una cultura perfectamente diferente» (Baudrillard, 1997: 137),— pueden volverse otra vez salvajes y entregadas a sí mismas. Sería nuevamente un tiempo de sujetos y objetos, tal vez promovido suicidamente por procesos de diversificación de los mercados.

2. CONSIDERACIONES SOBRE EL TEXTO TELEVISIVO

Se considera texto al producto material del proceso de producción de significación, el discurso. El texto es, pues, el producto de la semiosis; esto es, de la función contraída entre expresión y contenido, pudiendo utilizarse las más diversas substancias para su expresión.

Mas el proceso de producción de significación no se manifiesta por sí solo. No son las cosas que se dicen lo que significa. Fuera de la relación con el espíritu, con los sujetos, ellas permanecen enteramente mudas. Mientras en la enunciación se establece una relación transitiva entre el sujeto productor, cosa producida y el receptor, el texto, como el lugar donde el discurso se manifiesta, es la única realidad palpable.

Ocurre, como ya se anunció anteriormente, que no se puede analizar la producción televisiva, los textos-programas, independientemente del proceso mediático que la constituye. El proceso mediático televisivo es el contexto de la producción del texto televisivo: no es parte texto, pero lo acompaña, constituyéndose en su textualidad. Y es esa textualidad la que produce conocimiento sobre los sentidos del texto, permitiendo su lectura. Las textualidades son, pues, estructuras de significado. Para

cada texto hay muchas textualidades, una vez que ellas no están predefinidas. Por eso, dependiendo de lo que se pretende analizar en un texto, es posible convocar lo que forma parte de su textualidad.

La instancia enunciativa, contexto de producción de textos televisivos, tiene características bien marcadas, suponiendo enunciadores-productores y enunciatarios-espectadores: un texto amplio de orden social y cultural; un contexto restringido que dé cuenta de aquel acto específico de producción y un contexto que relacione el texto con el tipo de televisión, el canal, la programación en general, el género del programa, etc.

La televisión incorporó una serie de géneros narrativos de carácter dramático, cómico, produciendo la información y el entretenimiento. Ahí están las mesas redondas, magazines, informativos, concursos, etc.

Esos distintos programas-textos pueden ser considerados como estructuras autónomas, unificadas por una estructura mayor que las sobredetermina: la programación.

La estructura de programación opera por neutralización, unificando diferencias de forma que somete a los programas a un denominador común que permite su inclusión en la programación. Es precisamente esa conversión, gracias a la neutralización, la que permite la integración coherente de la multiplicidad fragmentaria del discurso televisivo.

El contenido de los textos televisivos se expresa simultáneamente a través de diferentes lenguajes. De un lado, está la plástica de la imagen —estilo de escenario, vestuario, maquillaje, iluminación, encuadramiento y, también, modo de interpretación—. De otro, corte de escenas, planos, montajes y edición: yuxtaposición de escenas en movimiento, la segunda anulando la primera al sucederla. Montaje y edición se dan, según los puntos de vista propuestos, y se justifican por la geografía de la acción y por el deslocamiento del interés dramático. Hay además elementos sonoros (verbales, musicales). Todos esos elementos se estructuran dependiendo del modo de contar las narraciones, adecuándose a las estrategias discursivas y mecanismos expresivos, seleccionados y apropiados al medio empleado. Hay todo un arsenal de procedimientos para imponer al telespectador su interpretación del acontecimiento representado. Desde esta perspectiva, analizar un texto televisivo es, pues, situarlo en un contexto: la historia de las formas mediáticas televisivas.

Por otro lado, hoy se discute también el modo cómo los mensajes, transmitidos directamente por la televisión, son recibidos. En la comunicación televisiva se establece un contrato entre los sujetos que participan del evento. El receptor no debe ser considerado como un ser amorfo y pasivo, cuya mirada puede llenarse con cualquier visión; los mensajes no producen homologaciones incoloras. La capacidad de descodificación del espectador globalizado acentúa un juego semiótico de interpretaciones: un mismo texto mediático puede ser leído e interpretado de modos diversos en los diferentes contextos socio-culturales. De esa forma, la comunicación no es concebida como un recorrido de mano única —del emisor al receptor—, sino que cada vez más es comprendida como bidireccional e interactiva.

Pautada por la velocidad, la producción televisiva está inserta en los principios que rigen la producción de mercancías en general: ofrecer nuevas series de productos que se presentan como *novedades*. La aceleración e importancia del tiempo, la desaparición del sujeto individual en las dos puntas del proceso comunicativo dotan a ese tipo de producción de una especie de achatamiento, de una falta de profundidad. Contaminada por la asimilación del falso brillo de las imágenes publicitarias, ella se estructura en una nueva especie de superfacilidad cuyo rasgo más característico tal vez sea el desvanecimiento del afecto. Euforia, profusión, movilidad, intentan compensar el vacío y la efimeridad de los movimientos del pensamiento se corresponde con la imprecisión de la gramática, de los «léxicos» aleatorios, de las sintaxis fragmentadas.

Parece incontestable que los modos de comprender y decir televisivos buscan formas que sustituyan la integridad de la globalidad. Así, se deshace la idea, durante mucho tiempo evidente, de la unidad de la cultura y se refuerza un pluralismo que justificaría la célebre declaración de Lyotard sobre el fin de las grandes narrativas: más allá del contenido de las ideologías, es la propia concepción narrativa de la experiencia humana la que está en discusión.

Son textos que se construyen como flujos resistentes al significado, superponiendo planos e imágenes en velocidades distintas, combinadas con la exclusión de temas centrales y con la incesante rotación de los elementos de forma aleatoria, por lo menos aparentemente, lo que dificulta muchas veces su percepción como cualquier cosa que sea una suma de fragmentos cuya dimensión es cada vez más exigua. La densidad de las imágenes, la sobrecarga de informaciones, la intertextualidad hecha de referencias, alusiones, apropiaciones, el desdoblamiento del tiempo en una serie de presentes perpetuos y en secuencias de duración

desigual comprometen la propia noción de texto como un todo estructurado de sentido. Se tiene la impresión de que la tensión que relaciona sistema y proceso cambió su punto de equilibrio, como si la muerte del sistema, virtualidad prevista por la propia dinámica de la función contraída entre sistema y proceso, se viniera constituyendo en una de las selecciones privilegiadas por el sistema.

Pero si esa tendencia hoy es significativa, eso no quiere decir que ella agote el campo de producción televisiva. Se trata de una tendencia que no resume la producción general, garantizando virtualmente, debido a sus definiciones selectivas, la coexistencia de formas residuales o emergentes. Se puede decir, no obstante, que ese tipo de producción es el primer estilo literalmente global. Y tal estilo apunta hacia una ruptura en el modo de decir contemporáneo, instaurando nuevas estrategias de discursividad y textualización.

En qué nivel de profundidad tal ruptura se opera y hasta que punto compromete la validez del modelo descriptivo (de inspiración semiolingüística) de los procesos de producción del sentido y significación es lo que sería interesante investigar.

Si pensamos en el concepto de narratividad tan bien estructurado y generalizado por la teoría greimasiana, en la línea de Propp, Lévi-Strauss o Dumezil, vemos que éste tiene un carácter lógico-sintático-semántico. Los recorridos narrativos son una armazón cultural de lectura del mundo, manteniendo entre sí una relación de presuposición e implicación: hay coherencia entre cualificación, acción y sanción, pautadas por una lógica que se dice de causas y consecuencias, de los medios y fines, etc. Y es esa lógica la que está en discusión en los textos con los que establecemos contacto diariamente, divulgados por los *media*, cuya conformación, bastante peculiar, persigue lo indefinido, lo ambiguo, lo indistinto, dejando a la recepción la tarea de llenar la laguna, de ajustar los sentidos. Ante tanta diversidad, que aparentemente todo lo homogeniza, se puede pensar en la pulverización de cualquier estructura lógica. Pero el declive de una cierta forma de racionalidad, sin duda, no puede tener como consecuencia la muerte de la racionalidad; apenas significa la busca de otras formas diferentes de racionalidad, más adecuadas a lo contemporáneo.

El proceso discursivo que, según Greimas, es la estructura más superficial del recorrido de producción de los sentidos de contenido, implica una serie de elecciones —selecciones y combinaciones— operadas por el enunciador, concernientes al modo de cómo se pretende organizar lo

que se dice en cualquier lenguaje (procesos de figurativización, actorialización, temporalización, espacialización, objetivación/sujetivación, veridicción, etc.), tomando en cuenta valores culturales, intención comunicativa, medios empleados para la difusión de mensajes y lenguajes privilegiados para su manifestación.

La instancia de enunciación es el lugar de generación del discurso, desencadenando una serie de operaciones selectivas que eligen, entre las combinatorias de unidades discursivas virtuales, las que están en condiciones de producir los efectos de sentido deseados. Ese conjunto de deliberaciones tomadas por el enunciador recibe el nombre de *discursivización* (actualización de las elecciones frente al repertorio de posibilidades estratégicas discursivas).

El término *estrategia*, usado en los contextos de la guerra y del juego, interesa considerarlo aquí en el sentido de que todo acto comunicativo es una confrontación de quereres y poderes que se someten al principio de la eficacia. El lenguaje televisivo es un lenguaje en construcción. Aunque sea posible establecer los contornos de su gramática, interesa más registrar sus transformaciones en acto, que muchas veces rompen el sistema, que las del propio sistema. Esta noción de estrategia es contraria al punto de vista objetivista y determinista del sistema, pues ella pertenece al orden práctico del uso, no implicando la obediencia mecánica a la regla explícita codificada. Nada simultáneamente más libre y forzado que la acción de un buen estratega. Espacio de libertad, de la voluntad, la estrategia dice Greimas, es simultáneamente (1) el conocimiento de las reglas para la elaboración de un programa de acción —selecciones, combinaciones, rupturas— que conduzcan al éxito; (2) una competencia interpretativa del interlocutor, permitiendo al sujeto ir de los actos a para construir una representación global de su ser, su querer y su posible hacer; (3) una competencia manipuladora con el objetivo de que el interlocutor haga lo asignado en provecho del programa de acción por él establecido.

Reconocer en los textos la existencia de estrategias discursivas, elaborar conceptos pertinentes para su análisis, detectar la orientación persuasiva del discurso televisivo, situar a los espectadores como capaces de contextualizar la actividad de los medios, es el recorrido que aquí se intenta emprender.

Proyectada esa noción de estrategia en el ámbito de la producción televisiva —comunicación y mercancía para ser consumida por millones de

espectadores— podemos imaginar cuánto puede ser elaborada, calculada, para responder a las necesidades de economía de tiempo (*time is money*), de la producción y de las aspiraciones de novedad de los espectadores. En ese caso, en principio, lo que está en juego es *convencer* en todos los sentidos que ese término pueda tener, esto es, vencer el desafío y obligar al espectador a compartir la victoria, pues cualquier derrota en ese campo significaría un perjuicio de millones. Hay un trabajo creativo de estratega en cada programa televisivo. Se trata de un proyecto concreto que responde a determinados criterios de selección e importancia correspondiendo a las decisiones tomadas en el contexto de la producción. Ese proyecto es responsable también por elegir los mecanismos de expresión adecuados a la manifestación de los contenidos deseados.

Los mecanismos expresivos son los arreglos de la forma de la expresión, cuya disposición se somete a las reglas (sintácticas) de combinación de elementos, seleccionados por el (los) enunciador(es) dentro de un repertorio de posibilidades virtuales, para manifestar una determinada estrategia discursiva.

Se afirma que, no obstante tantas transformaciones, en un nivel profundo, fundamentalmente, la organización de los contenidos de los textos obedece a regularidades. Pero no son tales regularidades las que caracterizan al texto televisivo. Si cualquier discontinuidad se funda en dos amplios y rudos principios —la identidad y la diferencia— no será buscando lo que identifica cualquier texto televisivo lo que conseguirá caracterizar al mismo. La originalidad, la creatividad, las nuevas formas de racionalidad se instalan precisamente en su estructuración discursiva, huyendo del lugar común por la proposición de nuevas estrategias discursivas o por la generación de formas expresivas inaugurales, inesperadas.

Pero la televisión, al mismo tiempo que busca desesperadamente lo nuevo, se apropia ambiciosamente de él, disciplinándolo, domándolo por la repetición y banalización. Por eso, son hoy estrategias bastante comunes, empleadas en la construcción del texto televisivo, la repetición, la descentralización, el exceso, la metamorfosis, la fragmentación, etc. (Calabrese, 1987).

Como productos del desarrollo tenológico, aliados a la velocidad con que hoy ocurren las transformaciones, los textos televisivos se construyen fundados en la estrategia de la repetición, réplicas como estandardizaciones o continuidades. Esa repetición puede ser de los temas, de

las estructuras discursivas de los mecanismos expresivos (escenarios, ambientes, formas de tratamiento de espacio y del tiempo).

Otra estrategia empleada en ese tipo de textualidad es la ausencia de límites precisos, la mezcla de géneros, la condensación de todo en un gran pastiche, parodia vacía, sin ímpetu satírico. Cuando esa ausencia de límites se traduce en exceso, es desestabilizadora. Pero, de modo general, la excentricidad y la descentralización son movimientos de pulsión que transfieren el centro organizador del sistema hacia sus márgenes, hacia la periferia, sin amenazar la regularidad.

Otra estrategia es la de privilegiar la parte sobre el todo: el elemento sobre el conjunto, el fragmento sobre la secuencia, sobre lo entero, el detalle y el pormenor sobre lo que ya fue «tallado», configurando esos «recortes», como partes de un sistema que entonces puede ser recuperado como un nuevo sistema de menores dimensiones.

El texto televisivo ha sido fragmentado en bloques, debido a los anuncios comerciales. Esa fragmentación hoy inherente al propio formato de muchos productos televisivos, introduce el efecto de *zapping* en el interior del propio texto televisivo. Forma de captura del interés del telespectador, al mismo tiempo, que delega en él la función de ordenación de esos fragmentos, de montaje de un verdadero rompecabezas.

Las citaciones y apropiaciones son otras estrategias empleadas por la textualidad mediática. Ambas confirman el proceso de disolución del sujeto y entierran definitivamente el principio de la autoría. Esas intertextualidades son identificables y especificables. Se localizan, al mismo tiempo, dentro y fuera de los textos.

Hay hoy todavía una estrategia discursiva que viene siendo muy utilizada en la producción televisiva. Es la pretendida exhibición de su proceso de producción. Se trata de construir en el interior del texto-programa su enunciación-enunciado, como si el texto ofreciese directamente al lector su textualidad y con eso pudiera controlar su lectura. De verdad, como todo proceso sígnico, lo que esa estrategia construye son apenas efectos de «aquí y ahora», de «en vivo», una vez que todos esos programas son pre-grabados y cuidadosamente editados.

Ese escenario que alía estrategias discursivas al empleo de nuevos mecanismos expresivos, combinando la rotación incesante de los elementos, las técnicas de desdoblamiento del tiempo en series de presentes perpetuos, la utilización de secuencias de tiempo desigual, la superposición de planos e imágenes en velocidad distinta, apunta hacia

esa ruptura en el modo de «decir» contemporáneo, que, sin duda, es sustentada por la proposición de nuevas estrategias discursivas y mecanismos expresivos, en la mayoría de casos, productos de los recursos y restricciones propios de los *media* difusores de un determinado tipo de mensaje. Es en esa perspectiva en la que los *media* pasan a ser considerados lenguajes que sobredeterminan los límites del texto. Esos procedimientos expresivos acaban, no obstante, por ser transpuestos de un tipo de lenguaje a otro, contaminando los tipos de textos. Tenemos, entonces, textos fílmicos o fotográficos, empleando mecanismos expresivos de vídeo, o textos verbales o *comics* que pasan a utilizar técnicas cinematográficas y así por el estilo.

3. CONSIDERACIONES FINALES

La utilización y consumo exagerado de estrategias discursivas y mecanismos expresivos vuelven ortodoxos e inexorables los procesos y acaban por transformar aquello que inicialmente era una proposición creativa e inaugural en prototipo, estereotipo, cristalización, esto es, en regla del sistema. No obstante, la producción televisiva y videográfica alternativa y experimental se encarga de abastecer esporádicamente las necesidades de novedades de las televisiones comerciales.

Se puede comprender, a partir de tales consideraciones, por qué el análisis de los textos televisivos no es tarea simple. Los textos no son sólo complejos, esto es, se construyen de forma intersemiótica, utilizándose diferentes lenguajes en interacción, sino que, también, son híbridos, pues hay, sin duda, interferencias y sobredeterminación de los *media* en la propria estructuración de esos lenguajes, que, si de un lado, ganan especificidad, dependiendo del dispositivo mediático difusor del mensaje, de otro, se contaminan por las transposiciones de mecanismos empleados en textos vinculados por diferentes *media*. De esa forma, cada uno de esos lenguajes está en permanente construcción, debido no solamente a la contribución de las nuevas tecnologías y a la creatividad de artistas y de especialistas del medio, sino también a la importación de mecanismos expresivos de un tipo de lenguaje mediático a otro, teniendo presente que hay procesos de apropiación que transforman esos mecanismos en recurso retórico. Tal configuración, justificaría la posición defendida por aquéllos que juzgan todos los textos mediáticos, indepen-

dientemente del medio que los transmite, como pertenecientes a un mismo y único conjunto.

Ciertamente, ese flujo veloz, que caracteriza a la producción televisiva, impone consecuencias metodológicas significativas en el análisis de esos productos. La noción de texto se amplía, comprendiendo el proceso que lo engendra como un todo; además de eso, está la consideración de textos de varios tipos, superpuestos unos a los otros por medio de varios tipos de intertextualidades, de sucesiones de fragmentos, relacionados en pura procesualidad, que impiden la determinación de los límites precisos de lo que es interior o exterior al texto, ya que de ese proceso forman parte instancias de producción y recepción, contornos de carácter social, cultural e ideológico.

De ahí, el interés de investigar las condiciones de su uso, de su trayectoria en los circuitos de sentido, de su reinserción en las redes de sociabilidad, Véanse, por ejemplo, las innovaciones tecnológicas en el área de la imagen que permean la trama de agenciamientos articuladores —en un estado y momento social— de sujetos, figuras y mundos posibles. En esa trama, se pueden reconocer tendencias de permanencias, de suspensión, de reversión y de transformación de las relaciones sociales, de los presupuestos institucionales, de las expectativas sociales.

A manera de conclusiones, se propone que el análisis de los textos televisivos

(1) parta de una ampliación de la noción de texto y que se contemple en esa textualidad el proceso de producción que lo conforma;

(2) considere el papel interactivo del telespectador en ese tipo de producción, una vez que el texto televisivo reserva ostensivamente espacios y tareas para el interlocutor en la producción de los sentidos;

(3) reserve un papel preponderante a los estudios de los medios como lenguajes que sobredeterminan otros lenguajes visuales, verbales, musicales;

(4) relacione el producto analizado con otros del mismo género, producidos por el mismo o por otros medios, verificando los procesos de apropiación y contaminación intermediáticos debido a la hibridación de los textos;

(5) se centre en el examen de las estrategias discursivas/mecanismos expresivos que se han empleado en la construcción de productos mediáticos, pues pueden dar cuenta de la comunicación en acto, viva e eficaz.

Referencias bibliográficas

AUMONT, Jacques (1996). *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier.

BAUDRILLARD, Jean (1997). *Tela total. Mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina.

BOURDIEU, Pierre (1990). «Das regras às estrategias». En *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense.

CALABRESE, Omar (s.d.). *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70.

CANEVACCI, Massimo (1996). *Sincretismos. Uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel.

FABBRI, Paolo (1996). «Modelos para un análisis pragmático». En *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa.

GREIMAS, A. J. (1980). «A propos du jeu». *Actes Sémiotiques-documents*, 11, 13, Paris.

JAMESON, Fredric (1996). *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.

LANDOWSKI, Eric (1992). «Explorações estratégicas». En *A sociedade refletida*. São Paulo: PUCSP.

LINGUAGENS (1997). Porto Alegre: ABS-RS, 2: out.

OLALQUIAGA, Celeste (1998). *Megalópolis. Sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel.

SARLO, Beatriz (1997). *Cenas da vida pós-moderna. Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ.

SILVERMAN, Hugh J. (1994). *Textualities. Between Hermeneutics an Deconstruction*. New York: Routledge.

SUBIRATS, Eduardo (1989). *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel.

ZUNZUNEGUI, Santos (1998). *Pensar la imagen*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

LOS RUMORES MÁS ALLÁ Y MÁS ACÁ DE LA NOTICIA (VERSIONES NO AUTORIZADAS DE LA REALIDAD)

Luis Carlos Assis Iasbeck

Facultad de Comunicación de la Universidad de Brasília
Facultad de Administración UPIS-DF

No son muchos los estudios—ni tampoco originales— sobre éste que tal vez sea uno de los medios más antiguos de la comunicación humana: los rumores, las habladurías. Sea por la fugacidad de su acción, sea por la prohibición que los torna tan atrayentes y peligrosamente cautivantes, los rumores son fenómenos comunicativos que preceden, parodian, agitan y realimentan la novedad de la noticia. Ellos reascienden el interés y la motivación que tienden a disminuirse cuando es revelado el misterio o cuando es autorizada la versión oficial acerca de un hecho esperado o acontecido. El rumor también crea efectos que lo convierte en foco de las atenciones y vigilancia del orden público, principal sospecha y mira preferida de esa manera subtextual de la realidad.

Ubicado en esa panorámica, sería muy trabajoso aprehender el rumor para estudiarlo en sus camaleónicos cambios. Es por eso que reducimos

aquí el marco de su actuación en algunos espacios en los cuales el imperativo del orden recrudece el arsenal sígnico del poder: las instituciones nucleares de la cultura, tales como los de la República, el ejército, la religión, el mercado financiero y la red pública de educación.

1. QUÉ SON LOS RUMORES

Rumores son ondas noticiosas disformes que circulan al gusto de las contribuciones colectivas, según una ética bien definida y una estética muy deshilada, capaz de contener una variada gama de productores/fruidores. La metáfora de las «ondas» nos lleva a la inclusión de la «resonancia» en la comprensión y en la suposición de que el motivo inicial que la impulsa tiende a perder fuerza en la complejidad de sus consecuencias. Aquel motivo funciona como un motor, propagando ondas secuenciales que corroboran las anteriores y crean expectativas de otras.

Motivaciones localizadas —pero difícilmente localizables— son responsables por el accionamiento de ese «motor» y cuando lo hacen desean revertir, invertir o subvertir la secuencia de hechos o situaciones que coligen con intereses específicos. La propagación del rumor es esencial para la realización de tal objetivo, tornándose, no sin propósito, su razón de ser y mantenerse como tal.

No se puede hablar de rumores limitados a grupos restringidos, porque el «bullicio» debe envolver un mayor número de personas, recibiendo contribuciones más significativas de las inmediaciones, en cuanto se minora en dirección de la periferia.

Finalmente, rumores, comentarios, habladurías son clamores que llaman la atención de un número relativamente grande de personas e incomodan el flujo de la comunicación al atropellar relaciones previsibles o desplazar expectativas, instituyendo inseguridades.

Concurre para esto la ausencia de certezas. En un rumor, cualquiera que sea, no hay espacios sino para la multiplicación de las posibilidades. El único factor limitante es el propio contexto, el territorio en el cual el rumor actúa y tiende a producir consecuencias.

Con todo, enderezarse a situaciones concretas, que están fuera de sus arreglos retóricos, las articulaciones lógicas que lo sustentan tienen un carácter fantasioso (estético), imaginativo, muchas veces no com-

probables y, por eso mismo, incapaces de ser cotejados con el hecho que pretenden modificar. De esa manera, al contrario de los demás textos de comunicación, el rumor no tiene condiciones de dialogar con otros ambientes, una vez que quedaría expuesto a las demostraciones y a los juegos lógicos que apartarían de él la razón autorreferencial. Pero como narrativa oral, constituye un texto de la cultura, tal como lo entienden los semióticos rusos de la escuela de Tartu, liderados por Yuri Lotman (1988: 69-77): todo rumor tiene expresión y estructura peculiares, además de fronteras bien delimitadas.

Paul Zunthor, en la introducción a su estudio de la «literatura» oral en la edad medieval, distingue tres tipos de oralidad «correspondientes a tres situaciones de la cultura». Conforme al nivel de relación con la escritura, los modos de oralidad (primaria, mixta y segunda) se sofistican o se embrutecen: en la relación primaria, lo oral no depende de la escritura; en la relación mixta, la oralidad deriva de la cultura escrita y en la relación segunda, la oralidad se conecta a una cultura letrada, «en la cual toda expresión es marcada más o menos por la presencia de la escrita» (Zunthor, 1933: 18-19). Los rumores son narrativas orales que no se escriben, bajo pena de perder su principal característica, su fenecimiento, pero eso no impide que estén impregnados de las marcas del texto escrito, condición que les asegura cierta credibilidad en medio de las incertidumbres de toda índole.

La narrativa del rumor está asociada también a otro tipo de «escritura»: el lenguaje cinematográfico y televisivo. Contados en secuencias editadas, según las contingencias y exigencias del narrador, los rumores ganan tonos y ángulos que pueden, incluso, modificar el curso de las «escenas» siguientes, o también suprimirlas para contener las modificaciones.

Asimismo y por ese motivo, los rumores son marcados por la indecisión y por la imprecisión de los elementos que los componen. No pueden ser rígidos e insondables, porque así no podrían recibir las contribuciones que los llevaran adelante y no pueden ser tan flexibles que pierdan su carácter textual, su foco, o que se pierdan fuera de la zona del interés.

2. ¿DE DÓNDE VIENEN LOS RUMORES?

Según nos muestra Jean-Noël Kapferer (1988: 13-47), un rumor puede surgir como compensación a un deseo frustrado de alguien o de un grupo social, de la necesidad de hacer pública alguna confidencia-

lidad, de intereses trastornadores de un orden que no es conveniente, de fantasías (o fantasmas) que habitan en las narrativas míticas de una cultura, de malentendidos, de interpretaciones deformadas, etc.

Vengan de donde vengan, el gran equívoco de quien se aventura a investigar un rumor es descubrir su origen. Esto porque el rumor solamente se torna un fenómeno después que gana circulación y, por tanto, se hace indispensable que esté desalojado de un hipotético lugar donde habría sido originado. Su constitución es colectiva e imprecisa, en la medida en que crece y corre con contribuciones individuales que se diluyen en las narrativas subsiguientes, pero que «lubrifican» el canal de pasaje.

Si para nosotros es difícil —si no imposible— localizar el origen de un rumor, es posible, sin gran esfuerzo, investigar el ambiente en el cual surgió y para el cual produce efectos.

Ningún rumor aparece en lugares en los cuales no pueda despertar o encender intereses, lo que seguramente nos lleva a consumirlo como signo indicial, un síntoma de situaciones y/o formas sociales que se ligan a él por relaciones de afinidad. Tales relaciones pueden estar tanto en la cadena de conexiones sintagmáticas como en asociaciones paradigmáticas, sugiriéndonos cartesianamente lugares de encuentros virtuales de intereses.

Sin embargo, aún localizados los puntos de vinculación entre el rumor y sus eventuales mentores, difícilmente se conseguirá identificar, sin un gran margen de equivocación, ese o aquel individuo, ese o aquel grupo como mentores del rumor. Al mismo tiempo, si el diseño del proceso de propagación de un rumor nos puede llevar a entender fuerzas que mueven los intereses de un determinado grupo, insinuando convicciones sobre el origen, con certeza nos desvía de la ruta multiplicadora que hace que él venga a ganar efectos.

Por lo que el mejor camino para investigar el origen y entender la fuerza infringidora del rumor no es retrospectivo. Tal vez prospectivo, apoyado en amplios diagnósticos del tejido en el cual se sustenta y se desenvuelve. Y, para eso, es necesario comprender algunos elementos semióticos en los que la comunicación se asienta.

3. LA FRUSTRACIÓN DE UN RUMOR

El tránsito del año 1999 hacia el año 2000 fue marcado por grandes ansiedades e incertezas, anunciadas hace mucho tiempo y estimuladas

por los medios sensacionalistas, por las previsiones de sectas religiosas y esotéricas, por las historias que nos contaran los abuelos y por las desdichadas previsiones de Nostradamus, fechadas en el siglo XVI. En medio de ancestrales catástrofes anunciadas del fin de los tiempos, un fenómeno nada fantasioso ocupó mentes y brazos de buena parte de la población: el reordenamiento de los sistemas computadorizados con el fin de evitar la lectura equivocada del año 2000 como año 1900.

El previsible perjuicio perturbaría gran parte de los sistemas ordenadores de la sociedad: las computadoras del gobierno podrían perder para siempre informaciones esenciales para el mantenimiento de las leyes y de la justicia; datos económicos serían invertidos, empresas públicas de sectores esenciales de la vida moderna dejarían de funcionar, perjudicando el suministro de agua, luz, telecomunicaciones; habría suspensión en el sistema de distribución de combustibles; los aviones podrían caer en pleno vuelo y las embarcaciones encallarían o quedarían a la deriva en alta mar.

En un ambiente de tamaña expectativa, cualquier rumor encontraría campo fértil para brotar. Y fueron muchos. Uno de los que más llamó nuestra atención fue el de la ineficacia de los bancos y consecuentemente la desaparición del dinero depositado. Todos los bancos se prepararon, capitaneados por el Banco Central del Brasil, esperando un alto volumen de retiradas en las cuentas. Al final, había un sentido: ¡el mundo se podría no acabar, pero el dinero se podía extraviar!

El mundo no acabó, el dinero no desapareció y el daño quedó reducido a algunos profesionales que no pudieron pasar las fiestas del fin de año con sus familiares, por estar atentos en sus puestos de trabajo para evitar que los rumores se concretaran en acontecimientos.

Estos hechos se repitieron en varias partes del mundo. En los Estados Unidos miles de familias abastecieron sus viviendas de víveres, baterías auxiliares para la iluminación y hubo hasta quien buscó sofisticados abrigos antiaéreos, esperando el bombardeo de los misiles detonados por alguna computadora desnortada.

Los rumores que precedieron al pasaje del año 2000 no encontraron, ninguno de ellos, la confirmación de acontecimientos hechos realidad, después del día uno de enero. Y ni por eso los rumores perdieron la fuerza y dejaron de existir.

Georges Duby (1999), historiador francés muerto en 1996, adelantó muchos de los «temores» que posiblemente ocuparían al mundo en el

pasaje al año 2000, comparando tal pasaje con el cambio de calendario del año 999 al año 1000. De sus investigaciones arqueológicas sobre los miedos medievales, Duby concluye con un indudable paralelismo: los miedos no cambiaron. El miedo de la miseria, el miedo del otro, el miedo de las epidemias, de la violencia y de lo desconocido son miedos antiguos del ser humano, apenas encubiertos por la ilusión de la seguridad creada por el orden, por lo rutinario, por la repetición afirmadora de las convicciones del día a día. Cualquier elemento que atropelle y rompa la linealidad y la previsibilidad de las expectativas será capaz de accionar toda una cadena de miedos, temores y recelos que quedan entorpecidos por pequeñas —pero eficientes— convicciones nacidas en los ritmos sociales. Indudablemente, el cambio de calendario no podría ser entendido como rutinario, una vez que nunca el mundo había pasado de 999 al 1000. De otra forma, pero con los elementos estructurales muy próximos, el pasaje al año 2000 prometía emocionar más de lo que el pasaje al año 2001, cuando matemáticamente estaremos en el nuevo siglo.

Edgard Morin (1988) escribió en 1971 un libro sobre uno de los rumores más famosos, acontecidos en Francia, el rumor de Orleáns. Mujeres que frecuentaban tiendas famosas de la ciudad estaban siendo secuestradas en el cuarto de prueba mientras se probaban ropas. Drogadas y mantenidas prisioneras, al final de la noche eran deportadas por marinos que las agarraban en el río Loire y las llevaban hacía un «destino peor que la muerte» [1]. Algunos meses después, el rumor se sofisticó y se multiplicó tanto en detalles que se afirmaba que 28 mujeres jóvenes habían desaparecido en esa extraña situación. Llamada a intervenir, la policía concluyó que ninguna mujer había desaparecido de la ciudad en cualquier circunstancia extraña, pero los rumores continuaban y sólo pararán después de las elecciones, cuando «la prensa, ciudadanos privados y organizaciones cívicas» se unieron contra el antisemitismo. Investigando el rumor, el equipo de sociólogos, liderado por Morin, concluyó que las tiendas en las cuales supuestamente las mujeres desaparecían vendían un tipo de minifalda que la mentalidad provinciana entendía como estímulo al erotismo y, consecuentemente, la condenaban. El otro factor que contribuyó para que el rumor terminase fue el antisemitismo que imperaba en la región, responsable por las fantasías extravagantes en la descripción del asesinato ritual a la que eran sometidas las mujeres que atrevidamente usaban la falda erótica.

[1] Comentado por Paul Watzlavick (1991: 75-76).

Comentando este hecho, Paul Watzlavick (1991) dice que las autoridades policiales se descuidarán del hecho de que «lo importante no es la verdad que pueda haber detrás del rumor, sino el propio rumor».

Vemos, por tanto, que en los dos casos mencionados los rumores fueron suficientemente estimulados para ejercer una fuerza motivadora y mobilizadora que casi llegó al pánico. En el primer caso, la amenaza de romper la rutina se desparramó en todos los sectores que debían ser absolutamente rutinarios (porque son esenciales a la seguridad) y en el segundo, intereses localizados necesitaban actuar en defensa de la preservación de sus usos y costumbres, incomodados por elementos de fuera de la cultura (la minifalda norteamericana y los judíos).

En los dos casos, la resolución que hizo parar al rumor fue la noticia oficial de que grupos vencedores en las elecciones condenaban el antisemitismo y de que nada de anormal había sucedido en el paso al año 2000.

La noticia aparece entonces como la «no novedad», en la medida en que corrobora todo lo que las personas esperaban ver confirmado: sus certezas. Jean-Noël Kapferer (1988), discutiendo el carácter inesperado que toda noticia debe tener para constituirse como tal, observa que la noticia verdadera es aquella que origina el rumor y que el rumor o comentario es la mejor noticia porque agita las probabilidades de lo que pueda venir. La mejor noticia es, por tanto, lo imprevisto, lo que «atraviesa el orden natural de las cosas». Lo que explica el carácter sensacionalista de la prensa de modo general y atribuye a la «vocación de sorpresa» la responsabilidad por el alto tenor dramático de las noticias que ganan títulos principales en los periódicos.

4. LA DESCONFIANZA ORIGINARIA

El comunicador alemán Harry Pross (1980: 16-22), analizando las estructuras simbólicas del poder, nos habla de una confianza originaria que se desenvuelve en la primera infancia con la adquisición del lenguaje. Esa confianza es adquirida a partir del momento en que el niño gana competencia para operar con los signos. Y operar con signos sólo es posible cuando creemos que el signo es algo que se coloca en el lugar de algo que no se presenta, pero apenas se representa.

Sabemos que el niño necesita confiar que debe existir algo más allá de las paredes de su cuarto porque constata que las personas aparecen y desaparecen, que algo que está adentro, posteriormente puede no estar. ¿Para dónde se ha ido? Debe existir, pues, algo afuera que no es del conocimiento de quien está adentro. El antropólogo alemán Dietmar Wyss señala que la confianza en el mundo nace aún antes de esos momentos perceptivos, en el instante mismo del nacimiento:

> La relación primaria, fundamental del recién nacido con el mundo circundante es la confianza de que aquí, después de haber pasado por la estrechez y oscuridad de los órganos que posibilitan el nacimiento, se da «algo». El mundo circundante responde sencillamente con su existencia a esta absoluta confianza sobre «nada», ya que el recién nacido no trae todavía consigo experiencia alguna del mundo, pero está orientado hacia el mismo (Wyss, *apud* Pross, 1980: 17).

La confirmación de que no hay nada y si algo es suficientemente redundante y persistente durante toda la vida, para que podamos esperar, a cualquier momento, sorpresas que interrumpan o nos hagan dudar de nuestras expectativas. La adquisición de las palabras sólo es posible mediante tal confianza y todo el repertorio sígnico adquirido a partir de la primera infancia está condicionado a la confianza originaria. Es ella también la que posibilita la facultad de designar, nombrando. Pross afirma:

> Por banal que pueda sonar, esto entraña por lo menos la certeza de que se dan, aparte de la conciencia interpretante, estos dos «algo». La teoría de los signos trabaja con este presupuesto. Y en este punto llega a sus límites, se apropie la facultad designadora de la imaginación, con Kant, o bien emplee la metáfora, con Engels y Lenin, del «reflejo» de la realidad, o asuma, más bien, con Sapir y Whorf, un principio de relatividad lingüística. Las relaciones entre conocer y designar, pensar y hablar se forman junto al «algo» que se dé y en su referencia a otro algo; referencia que se interpreta no en la «nada», sino, al contrario, en el algo perceptible (Pross, 1980: 16).

No hay rumor sin motivación, o sea, sin algún fundamento. Podemos encontrar confirmación para esa aserción en el propio acervo cultural: un conocido dicho popular afirma que «todo rumor tiene un poco de verdad». La creencia en ese fundamento y la desconfianza en cuanto al lugar de esa «poca verdad» es lo que parece conferir al texto «rumor» —cualquiera que sea— un lugar en el imaginario de las personas. Además de eso, el misterio y la opaca convicción en cuanto

a la revelación de lo que en él se oculta, aliados al sentimiento de trasgresión que adviene de su circulación no autorizada, son ingredientes capaces de tornarlo aún más atractivo y pasivamente desafiador.

Como versiones no autorizadas, casi espontáneas, de la realidad los rumores señalan, sin ofrecer cualquier garantía de convicción, que algo debe existir cuando él (el rumor) se hace presente. Son, por tanto, conglomerados sígnicos o textos que transmiten —de forma igualmente sígnica— posibilidades interpretativas acerca de los objetos, «verdades» y «realidades» que no están en ellos, pero que intentan representar para alguien y, principalmente, por alguien. Aquí, nos aproximamos mucho a uno de los más complejos y esclarecedores conceptos que Charles S. Peirce nos ofrece del signo:

> [Signo es] algo que representa algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o tal vez más desenvuelto. A ese signo que él crea, doy el nombre de interpretante del primer signo. El signo representa algo, su objeto (CP 2228).

El rumor se dirige a alguien porque posee motivación suficiente para llegar al público que pretende atraer. Crea en la mente de la persona que lo recibe otra versión equivalente o más desenvuelta, que seguirá hacia delante alterada, adulterada y adensada por las contribuciones de las interpretaciones anteriores. El objeto de cada versión del rumor es, entonces, no ya el hipotético objeto inicial, sino su versión inmediatamente anterior, lo que nos lleva a concluir que el rumor es un metasigno, pues no pretende llevar el interpretante a su objeto, sino las múltiplas posibilidades interpretativas que incorpora a cada transmisión.

Por eso, podemos afirmar que el rumor no representa su objeto (sígnico y de materia interpretante) apenas para alguien, sino principalmente por alguien. Tiene una voz anónima que no se compromete en la narrativa y que no escribe lo que afirma: apenas insinúa y tilda modulaciones reticentes, verdaderas invitaciones a la participación del interlocutor en la cadena transmisiva.

En ese sentido podemos igualmente afirmar que al ciclo del rumor no interesan las convicciones o las confianzas: él se mueve en medio de las desconfianzas; de que debe haber mucho más verdades en donde podría haber (o hay) apenas una versión autorizada, no contestada.

La magia del rumor de Orleáns y las catástrofes anunciadas del paso hacia el año 2000 fueron capaces de acoger múltiples y complejas redes interpretantes que la «realidad» no se daría cuenta o no sería capaz de soportar.

5. LA NOTICIA DEL RUMOR

Los rumores corren y ganan peso, color, textura y riqueza de detalles, revelando no sólo la potencialidad creativa del grupo que lo disemina, sino también los elementos activos del imaginario colectivo de ese mismo grupo.

Y ¿por qué corren los rumores? Según Kapferer (1988), los rumores corren porque son noticias, porque traen novedades, lo mismo que la novedad no está en el hecho contado, sino —como no raras veces sucede— en la forma de cómo es contado. Además de eso, el medio del rumor es informal, tal como ocurría antes de la invención de la prensa. El rumor corre de oído en oído, creando un nexo de complicidad y confirmando lazos de confianza.

En ese aspecto, el rumor es factor de cohesión social. En la medida en que es admitido por un grupo, pasa a ser de conocimiento oficial: gana notoriedad, frecuenta las ruedas de conversación, se convierte en el asunto principal en torno al cual cada integrante del grupo se pronuncia y se posiciona. A cada repetición, se afirma, ganando, así, enorme poder de convencimiento y, por referirse normalmente a situaciones de interés del grupo que lo sustenta, no puede quedarse confinado: propalarlo, acrecentado por las propias contribuciones, significa liberarse de un peso y sentirse incluido en el lugar de los que comparten el rumor.

La velocidad con que corren es otro aspecto que los aproxima a las noticias de los medios. Los rumores se difunden tal como las noticias se difundían en las civilizaciones orales, con la sensible diferencia de que si antes las noticias eran condiciones de sobrevivencia, ahora los rumores son certificados de convivencia.

Las noticias, cuando son divulgadas, tienden a cerrar posibilidades. con respecto a otra o de alguien, dejando fuera las demás posibilidades que no figuran en la afirmación. El efecto de la noticia es, por tanto, reductor, tal como lo reconocen Hanno Beth e Harry Pross (1987: 116-117), porque al afirmar algo el mensaje se reduce a confirmar mucho

menos aspectos de lo que excluye. Al noticiar, por ejemplo, que ninguna mujer había desaparecido en Orleáns, la prensa local, debidamente escorada por las investigaciones policiales, extinguió toda y cualquier posibilidad de prosperar el rumor. No hay duda de que el rumor es más rico y sorprendente que la noticia que lo aniquiló.

Si la noticia es reductora y excluyente, el rumor es complejo e incluyente. Por eso, ambas formas trabajan en sentidos radicalmente diferentes: si el rumor tiende a difundirse, la noticia tiende a marchitarse, atrofiando las posibilidades interpretantes del ambiente al cual se reporta.

6. ORALIDAD, MEMORIA E IMAGINACIÓN

La tradición oral, tantas veces recordada en oposición a la civilización de la escritura, convive productivamente con la escrita, actuando de forma auxiliar o también participando la autonomía y abandono.

El rumor, una de las pocas formas de comunicación social que no se sometió a la escritura, está apoyado en la necesidad de hablar y en el deseo de escuchar. La practicidad del habla, que atribuye velocidad y oportunidad a la expresión del pensamiento, coaligada con la riqueza expresiva que ésta permite en asociación con los demás lenguajes del cuerpo que habla (el mirar, el gesto, complexiones del rostro, modulaciones de la voz, timbres y ritmos), resulta muy significativas, para la comprensión e impregnación del mensaje. Al lado de esos importantes recursos persuasivos, el habla requiere de la memoria una vivacidad denunciadora, además de constituir una forma de ampliar la memoria no escrita de un grupo, conforme nos habla el biofísico Henri Atlan, en uno de sus trabajos sobre la relación entre el lenguaje y la memoria:

> Hablar (...) es sinónimo de «emerger en la conciencia», pues ese querer normalmente inconsciente y esas cosas que se hacen, en general, de una manera oculta, anónima, cuando interfieren con los procesos de la memoria manifestada, no pueden dejar de utilizar los materiales de esa memoria; porque, entre éstos y el lenguaje existe un lazo muy estrecho, pues la utilización de un lenguaje hablado y, después, escrito, constituye, en verdad, una extensión enorme de las posibilidades de almacenamiento de nuestra memoria que, gracias a eso, puede salir de los límites físicos de nuestro cuerpo para depositarse en otras personas o en bibliotecas (Atlan, 1978: 118-119).

Lo que Atlan dice puede confirmar uno de los aspectos que Kapferer realza al desmenuzar la anatomía de los rumores como la actuación ambivalente de la memoria: si, de un lado, el rumor sobrevive y se multiplica incluyendo contribuciones más recientes y despreciando otras redundantes y más antiguas, él se incorpora en la memoria oral de la colectividad donde sucede, poblando historias e incrementando narrativas míticas muy diversificadas. Las narrativas bíblicas están llenas de rumores que acometerán multitudes orales fascinadas por el poder de la escritura; no son pocos los helenistas que afirman que las epopeyas clásicas —la *Ilíada* y la *Odisea*— son un conjunto de narrativas que se difundían de boca en boca hasta ganar en la memoria colectiva la fuerza de la escritura.

La asociación entre oralidad y memoria, a pesar de auxiliarnos a entender la lógica de los rumores, no es capaz de llevarnos a entender la motivación que los hace difundirse. Tampoco permite, por sí misma, que vengamos a comprender el mecanismo por el cual un rumor se estanca. Si nos falla la memoria o la competencia del habla, puede fallar la imaginación, puede faltar asunto.

La capacidad de proyectar situaciones y de operar en situaciones posibles en torno a algo preciso, factible, comprobable, es tal vez el gran secreto de la eficacia de los rumores. Ellos asumen, así, el carácter textual que Ivan Bystrina designa como «creativo imaginativo».

Esos textos construidos para resolver problemas que no pueden ser solucionados por los demás textos —que Bystrina (1989) denomina como instrumentales y racionales— establecen nexos creativos y relaciones imposibles, ampliando el espectro de atracción de la trama narrativa, no permitiendo, así, que ella se reduzca y empobrezca.

En ese aspecto, los rumores se aproximan a la naturaleza de los textos artísticos, performáticos y de creación colectiva, casi como el folklore. No es por otro motivo por el que folklore político está lleno de anécdotas y narrativas que rumores hicieron célebres, destruyendo o glorificando, a personalidades que los protagonizaran.

7. NUEVOS NICHOS SEMIÓTICOS: EL RUMOR VIRTUAL

Fuera de los rumores clásicos a los que nos hemos referido y que, aunque poco estudiados, llenan los ambientes profesionales, políti-

cos, académicos, burocráticos de las más diversas áreas del quehacer humano, una nueva tecnología despunta como terreno fértil para la creación y propagación de rumores: la red mundial de computadoras, la Internet.

El intercambio rápido de correspondencias electrónicas y la posibilidad de comunicarse, al mismo tiempo, una persona con millares, geográficamente dispersas, acelera mucho el tiempo de propagación de un rumor. Pero si hay, en el ahorro de tiempo, una ganancia de eficiencia en la diseminación, hay también considerable pérdida de calidad cuando verificamos que la ausencia de contacto físico, de proximidad que la transmisión oral proporciona, compromete la credibilidad y, consecuentemente, frusta la continuidad de la divulgación del rumor.

Otra cuestión que parece inaugurar un nuevo tiempo en el lenguaje de la comunicación informal es la tendencia de la escritura a despojarse de la rigidez sintáctica de las gramáticas de las lenguas naturales y ganar mayor flexibilidad con la introducción de elementos gráficos que bordean el lenguaje ideográfico de los orientales.

Tales innovaciones, nacidas también de la necesidad de liberar al lenguaje de las opresiones estilísticas y llevarlas a superar su precariedad expresiva, tienden a crear nuevas modalidades de comunicación informal. El rumor, heredado de la tradición oral, tiende a ganar nuevas formas, sin perder su área de actuación ya consagrada: los espacios prohibidos de la trasgresión y de la subversión del orden constituido. Esos espacios, que siempre fueron virtuales, no sufrirán —como no sufren— ningún tipo de extrañamiento por las nuevas tecnologías de comunicación. En cierta manera, no es descabellado afirmar que los rumores nos esperan en ellas.

Referencias bibliográficas

ATLAN, Henri (1978). *Consciência e desejos em sistemas auto-organizadores.* En *A unidade do homem,* vol. II: *O cérebro humano e seus universais,* 176-191. París: Centro Royaumont. Editora Cultrix/São Paulo: Editora USP.

BATESON, G. y BATESON, M.C. (1984). *El temor de los ángeles.* Barcelona: Gedisa.

BETH, Hanno y PROSS, Harry (1987). *Introducción a la ciencia de la comunicación.* Barcelona: Anthropos.

BYSTRINA, Ivan (1989). *Semiotik der Kultur.* Tübingen: Stauffenburg.
DUBY, Georges (1999). *Ano 1000, Ano 2000 - na pista de nossos medos.* São Paulo: Editora Unesp.
KAPFERER, Jean-Noël (1988). *Boatos. O meio de comunicação mais velho do mundo.* Publicações Europa-América: Men Martins.
LOTMAN, Yuri M. (1988). *Estructura del texto artistico.* Madrid: Istmo.
MORIN, Edgard (1988). *Introdução ao pensamento complexo.* Lisboa: Instituto Piaget.
PEIRCE, C.S. (1931-1958). *Colected Papers.* Cambridge, Ms.: Harvard University Press.
PROSS, Harry (1980). *Estructura simbólica del poder.* Barcelona: Gustavo Gili.
WATZLAWICK, Paul (1991). *A realidade é real?* Lisboa: Anthropos.
ZUNTHOR, Paul (1993). *A letra e a voz. A literatura medieval.* S. Paulo: Cia das Letras.

SEMIÓTICA DE LA MÚSICA: UNA TEORÍA BASADA EN PEIRCE

José Luiz Martínez *

Programa de Postgrado en Comunicación y Semiótica
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

El estudio de problemas de significación musical se realiza en diferentes culturas casi desde hace tanto tiempo cuanto la propia práctica de la música. Una perspectiva milenaria evocaría al menos las normas cosmo-político-musicales establecidas por los chinos; en India, el sistema musical basado en las estructuras de *ragas* y *talas*, la teoría estética de *rasa* (a los que se asocian *ragas* y *talas*) y la mitología y cos-

* José Luiz Martínez (São Paulo, 1960) (Ph. D. en Musicología), semioticista de la música y compositor. Sus principales áreas de investigación incluyen semiótica musical peirceana, música clásica de India, música contemporánea y danza. Martinez obtuvo el título de *Doctor of Philosophy* en musicología en la Universidad de Helsinki en 1997, con la tesis *Semiosis in Hindustani Music*, publicada por el International Semiotics Institute. En India estudió canto (*dhrupad*) con Ustad Zia Fariduddin Dagar. Martínez es investigador asociado al Programa de Postgrado en Comunicación y Semiótica de PUC-SP a través de FAPESP. Coordina la lista internacional de discusión de semiótica de la música *Musikeion* (martinez@pucsp.br).

mología indias, marcadas esencialmente por manifestaciones sonoras; además de elementos de significación musical en las tradiciones hebrea, cristiana e islámica. No se podría ignorar la funcionalidad social y comunicativa de la música en las llamadas *culturas primitivas,* alrededor del globo.

Un punto de vista más próximo a la cultura occidental remitiría a las ideas relativas a música y educación social en la Grecia clásica y sus desdoblamientos medievales. Aún en la música europea, pocos períodos han sido más fértiles en especulación y práctica musical, concurriendo con la significación explícita, que el Barroco y el Romanticismo. En el primero, a través de la doctrina de los afectos, y en el segundo, con la música programática y la obra de arte total wagneriana. En realidad, la ópera ha sido desde siempre un vehículo de representaciones musicales, realizadas en diversos sistemas de acuerdo con los períodos estilísticos y las opciones estéticas de los compositores.

Sin embargo, solamente a partir de la segunda mitad del siglo XX surgieron estudios de significación musical pautados por la semiótica, en sus diversas líneas e interpretaciones. Las dificultades y deficiencias de los primeros estudios llevaron a una constante búsqueda de métodos y estrategias adecuadas a los diversos problemas relacionados con la significación en música. Tanto la semiótica de vertiente lingüística (semiología) como el estructuralismo fueron y siguen siendo explorados en este sentido. Algunas teorías han sido formuladas, siendo las más conocidas la semiología musical de Jean Jacques Nattiez (1975, 1990) y el enfoque greimasiano de Eero Tarasti (1994).

Además, en los últimos cinco años ha habido un crecimiento en la aplicación de la teoría general del signo desarrollada por el filósofo, lógico y científico norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914) a análisis musicales. En especial, los escritos de David Lidov (1986, 1987), Robert Hatten (1994) y William Dougherty (1993, 1994) muestran que enfoques como éstos, correctamente organizados en ambos contextos, musicales y semióticos, tienen un poder analítico bastante grande para el entendimiento de cuestiones de significación musical. En este artículo presentaré la estructura de una teoría semiótica de la música que he desarrollado progresivamente (Martínez, 1991, 1992, 1994, 1996), y que ha sido integralmente demostrada en mi tesis doctoral, *Semiosis in Hindustani Music*, aprobada por la Universidad de Helsinki, en mayo de 1997 (publicada por el International Semiotics Institute).

1. EL SIGNO Y LA SEMIOSIS MUSICAL

Para Peirce, los fenómenos, correspondan o no a la realidad, pueden ser comprendidos a través de las Categorías Universales: 1. primeridad, 2. segundidad, 3. terceridad (véase Peirce, 1992: 242-279 o CP 1.355-368) [1]. En un texto de mediados de 1888, escrito probablemente para una conferencia irónicamente denominada *Trichotomic,* Peirce describe de modo simple las tres categorías: «Primero es el comenzar, aquello que es nuevo, original, espontáneo, libre. Segundo es aquello que es determinado, terminado, concluido, correlativo, objeto, necesitado, reactivo. Tercero es el medio, el convertirse, desarrollar, generar» (Peirce, 1992: 280). Así, primeridad corresponde al dato cualitativo y singular del fenómeno, siendo mónada. El acaso es siempre una primeridad. En una consciencia, constituye meramente cualidades de sentimiento. La segundidad está presente en toda acción y reacción como causación efectiva. Su aspecto lógico es diádico, en una consciencia, por ejemplo, se revela cómo las ideas de *ego* y no-*ego*, o sensación (del) exterior. La terceridad es mediación, hábito o ley, no de una forma estática o rígida, sino como proceso de crecimiento. Lógicamente la terceridad se caracteriza por relaciones triádicas. En la consciencia se manifiesta como generalización, síntesis, aprendizaje o pensamiento, que ocurre siempre a través de signos. Es de suma importancia comprender que las categorías universales no son compartimentos estancos. Ellas se relacionan según el siguiente principio lógico: la primeridad es independiente; la segundidad incluye la primeridad; y la terceridad engloba la secundidad y, consecuentemente, la primeridad.

A partir de las categorías fenoménicas, se puede inferir que todos los fenómenos musicales (aquello que se presenta a la mente como música) [2] puede constituirse en: 1. meras cualidades acústicas (primeridad); 2. como existentes individuales (segundidad); o 3. como hábitos, leyes o signos (terceridad). Las categorías de Peirce posibilitan muchas otras clasificaciones de fenómenos musicales, cada una relativa a un determinado punto de vista. Esto ocurre, obviamente, por el hecho de que

[1] Las referencias a los *Collected Papers of Ch. S. Peirce* habitualmente son indicadas por la fórmula (CP [volumen].[párrafo]). Sus traducciones, en este artículo, son de responsabilidad del autor.

[2] El concepto de «música» es, seguramente, cultural. Para una mayor riqueza en los análisis, tomaremos su sentido más amplio, donde toda y cualquier manifestación acústica, o cualquier actividad relacionada con el hacer musical, puede ser música. Se trata, evidentemente, de una concepción occidental contemporánea.

las categorías han sido pensadas como universales: «categoría es un elemento de los fenómenos de una generalidad de primer orden» (CP 5.43). Así, es importante que se comprenda que las categorías peirceanas se manifiestan en una multitud de aspectos musicales. La propia lógica (no clásica) de la semiótica y de la clasificación de los signos de Peirce se somete a la organización triádica y a la jerarquía de los conceptos de primeridad, segundidad y terceridad. De hecho, la semiosis, «la naturaleza triádica de la operación de un signo» (CP 5.484), es un tipo de proceso en el que, genuinamente, tres correlativos toman parte:

> Un signo trata de representar, al menos parcialmente, un objeto que es, por lo tanto, en un cierto sentido, la causa o el determinante de un signo, aunque el signo represente su objeto falsamente. Pero decir que él representa su objeto implica que él afecte una mente, de tal forma que, de algún modo, determina en aquella mente algo que es mediatamente debido al objeto. Esta determinación, de la cual la causa inmediata o determinante es el signo, y de la cual la causa mediada es el objeto, puede ser denominada como interpretante (CP 6.347).

De acuerdo con Peirce, el pensamiento sólo es posible mediante signos (véase CP 1.538, 4.551, 5.253). Esta noción se extiende evidentemente a la música. Un signo musical puede ser un sistema, una composición o su ejecución, una forma, un elemento interno a esa forma; o aun, un estilo, un compositor, un músico o su instrumento, y así sucesivamente. De cualquier modo, según Peirce, el proceso de significación ocurre por la relación triádica de un signo y el objeto que él representa para un interpretante que, en el caso de la música, es otro signo desarrollado en la mente del oyente, músico, compositor, analista o crítico (véase figura 1). La semiosis musical, o el proceso de significación en música, puede ser estudiada en sus relaciones entre signo, objeto e interpretante, cuando entonces la clasificación de los signos se transforma en un instrumento de análisis.

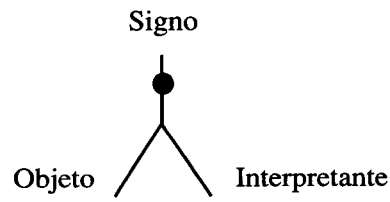


Figura 1: Diagrama triádico del signo según Peirce (CP 3.66, 4.310).

Cualquier cosa, de naturaleza acústica o no, puede ser un signo musical, desde que esté relacionada con algún tipo de semiosis musical. La primera serie de signos musicales se sitúa, naturalmente, en el dominio de los fenómenos acústicos. Pero hay otras posibilidades, como partituras, grabaciones, instrumentos, culturas musicales, etc. De forma general, este artículo enfocará los signos musicales acústicos; sin que, sin embargo, estén aislados de los elementos no-acústicos del universo musical.

La estructura del signo y la naturaleza de su acción, o semiosis, se desdobla en la clasificación de los signos. Peirce la ha pensado, en 1903, en tres tricotomías (CP 2.243). Se trata de las relaciones básicas entre los tres correlativos de la semiosis: el signo en relación consigo mismo, el signo en relación con su objeto, y el signo en relación con su interpretante. Cada tricotomía da origen a tres tipos de signos (CP 2.244-252) y su combinación lógica proporciona diez clases de signos (CP 2.254-263). En la Tabla 1, se puede verificar cómo las tricotomías básicas están relacionadas con los conceptos de signo, objeto e interpretante, estando sometidas a la arquitectura lógica de la primeridad, segundidad y terceridad:

Tabla 1 - Tricotomías peirceanas

	El signo en sí mismo	*El signo y su objeto*	*El signo y su interpretante*
Primeridad	Cualisigno	Icono	Rema
Secundidad	Sinsigno	Índice	Dicente
Terceridad	Legisigno	Símbolo	Argumento

Se podría probar una ejemplificación musical simple de esos nueve tipos de signos. Para la primera tricotomía, el signo en relación consigo mismo: cualisigno, una cualidad, por ej., un timbre; sinsigno, un existente individual, por ej., una ejecución de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz; legisigno, una ley o convención, por ej., la forma sonata. Para la segunda tricotomía, el signo en relación con su objeto: icono, un signo que representa su objeto por el hecho de que, en sí mismo, posee cualidades semejantes a él, por ej., los cantos de pájaros en la *Escena junto al arroyo* de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven; índice, un signo que representa su objeto por el hecho de que se relaciona dinámicamente con él, por ej., un solo de *sitar* como signo de la música de India; símbolo, un signo que será interpretado como refiriéndose a su objeto meramente debido a un hábito o convención, por ej., un himno

nacional, un *leitmotiv*. Para la tercera tricotomía, el signo en relación con su interpretante: rema, un signo que para su interpretante constituye apenas una posibilidad, por ej., la audición de un concierto de música aleatoria; dicente, un signo que para su interpretante es un signo de facto, por ej., el reconocimiento de una determinada composición en un concierto; argumento, un signo que para su interpretante es un signo de ley, por ej., un análisis musical en una revista especializada.

2. TAMBORES DE PAPUA-NUEVA GUINEA, UN EJEMPLO

Sin embargo, la multiplicidad de la semiosis musical no puede ser evaluada brevemente. Signo, objeto e interpretante se imbrican en relaciones e interrelaciones. Considere el Ejemplo 1. En él, el aspecto material del signo ya está bastante formalizado por la notación musical. Su ejecución, en un instrumento cualquiera, produce un cierto aspecto acústico. En realidad, ésta sería apenas una de las diversas posibilidades de interpretación que la notación musical ofrece. Tanto la configuración gráfica como la acústica son signos. Hay una amplia gama de posibles interpretantes para esos signos que, por su lado, se refieren diferentemente a sus posibles objetos. Es necesario estudiar caso a caso, de acuerdo con los diversos puntos de vista.

Ejemplo 1

(Papua-Nueva Guinea, de la cultura Nor-Papua. Schmidt in Schneider, 1957: 82)



Lo que se ofrece primero a los oídos es la realización acústica. En el Ejemplo 1, en su tonalidad (es decir, sin ninguna otra referencia a cualquier objeto, considerándose apenas sus propias cualidades timbrísticas y rítmicas), aquello que aflora es su materialidad musical. Para un oyente que desconozca, o que sea capaz de abstraer el origen y la organización musical del Ejemplo 1, es decir, concentrarse en la

materialidad, el signo será un cualisigno. En relación con su objeto, en este caso, sus propias cualidades acústicas, es un icono casi puro. Un signo que se refiere a sí mismo. En esas condiciones, su interpretante será un rema, es decir, un signo de posibilidad; probablemente presentándose como cualidades de sentimiento, en la mente del oyente.

Para un etnomusicólogo, o para un aficionado a *world music*, o para quien quiera que comprenda que el Ejemplo 1 es una manifestación de la cultura de los Nor-Papua de Papua-Nueva Guinea, el signo será un índice en relación con su objeto, en esa cultura en particular. Ambos constituyen existentes de hecho, la ejecución del Ejemplo 1 (signo) se relaciona con los Nor-Papua (objeto) de manera factual. Una cultura y sus determinaciones históricas, geográficas, antropológicas, etc., determinando un signo musical, el índice genuino es el resultado de una relación de causa y efecto, o mejor, de acción y reacción; sin embargo, esa relación no es una segundidad pura, porque ella está vinculada a un tercero, un significado, el interpretante del índice. La notación musical resulta de investigación en campo, posiblemente de una grabación *in loco* [3]. Su interpretante será un dicente, constatando la relación dinámica entre signo y objeto.

Ahora, tómese un individuo de aquella cultura, familiarizado con el significado convencional del signo, como *invitación para fumar tabaco* (de acuerdo con Schmidt en Schneider, 1957: 82). Aquí, el signo se refiere a su objeto (la invitación) no en relación con su materialidad acústica, ni por el hecho de ser un índice de los Nor-Papua, pero debido a una relación establecida por hábito. Desde este punto de vista, es un legisigno. En relación con su objeto, un símbolo. Su interpretante *de facto* (dinámico) podría ser del tipo emocional (una sensación de euforia, por ejemplo), energético (la actitud de dirigirse a la aldea que ha emitido el símbolo) o lógico (un silogismo como *si hay invitación, habrá un ritual o una fiesta).* En este último caso, el signo interpretante sería un argumento.

Se debe notar que cada situación semiótica destacada anteriormente es una complejidad dependiente de muchos factores y puntos de vista. Las diversas modalidades de semiosis, en un caso concreto, no están

[3] En rigor, como entidad original registrada gráficamente o congelada por la grabación, constituye un existente singular, un sinsigno. Su registro como partitura o grabación (sea mecánica, magnética o digital) depende de codificaciones formales que pueden ser clasificadas como legisignos. Por presentar similitudes con la música original, se trata, por lo tanto, de un legisigno icónico.

aisladas unas de las otras. Hay varias líneas y planos de interdependencia entre los modos de significación. Se puede decir que el símbolo incluye el índice, y que el índice incluye el icono. En un acontecimiento efectivo del Ejemplo 1, un individuo Nor-Papua podría percibir simultáneamente el timbre particularmente brillante de los nuevos instrumentos (icono), además del hecho de que los sonidos vienen de la región norte (índice), además de la significación convencional de la invitación para fumar (símbolo). Un semioticista podría destacar éstos u otros planos para su estudio. En realidad, el análisis semiótico podría ser pensado como el recorrer un laberinto multidimensional.

3. CAMPOS DE INVESTIGACIÓN SEMIÓTICA

La teoría semiótica de la música que propongo abarca tres campos interrelacionados de investigación: *1. Semiosis Musical Intrínseca*, o el estudio del signo musical consigo mismo. En este campo se trabaja con la significación musical interna. Se trata de la semiótica de la materialidad musical. La semiosis intrínseca abarca el problema de las cualidades musicales, la realización de obras y estructuras musicales, y los hábitos de organización en la música, tales como sistemas musicales, estilos y escuelas. *2. Referencia Musical*, o el estudio de los signos musicales relacionados con sus posibles objetos. Se trata aquí de la investigación de las representaciones musicales de una variedad de objetos acústicos o no acústicos. Las principales cuestiones de este campo incluyen: cómo un signo musical se refiere a su objeto, los posibles objetos representados por la música y sus modos de existencia, las posibles relaciones entre un objeto y la manera como lo representa el signo. *3. Interpretación Musical*, o el estudio de los signos musicales relacionados con sus interpretantes. En este campo se investiga la acción de los signos musicales en una mente potencial o existente. Las cuestiones de interpretación musical pueden ser divididas en tres subcampos: (3.1) percepción musical; (3.2) ejecución; y (3.3), subdividido en inteligencia musical y composición. La inteligencia musical abarca análisis, crítica, educación, teoría de la música y semiótica musicales. En mi tesis doctoral (Martínez, 1997), esta teoría ha sido aplicada a una variedad de aspectos de la música clásica del norte de India, en especial a la teoría estética que fundamenta los *ragas*, la teoría de la esencia estética o *rasa* en sánscrito. Así, la músi-

ca indostaní ha sido el primer objeto de estudio de la teoría semiótica de la música que he propuesto. Sin embargo, creo que esta teoría puede ser usada como modelo para analizar otras tradiciones musicales.

3.1. Semiosis musical intrínseca

Vamos a considerar, dentro de esta estructura teórica, posibles capas de significación musical. En el campo de la semiosis musical intrínseca, antes de nada, cada obra o su realización presenta cualidades musicales peculiares. Se trata aquí no sólo de las cualidades timbrísticas, rítmicas y melódicas, sino también de la cualidad musical general que un cierto signo puede tener. Las diferentes maneras de utilizar la voz humana en las diversas músicas del planeta son una referencia inequívoca de la variedad de cualidades musicales posibles. De hecho, la voz produce cualidades únicas, explícitas si pensamos en los juegos vocales Inuit, en el *bel canto*, en el *khayal* del norte de India, en el teatro *no* japonés, o en las canciones de los trovadores africanos *griot*; cualidades que constituyen ejemplos de cualisignos musicales. Por otro lado, la música significa en la relación de sus formas y estructuras con la realización de éstas en la composición, en la ejecución o en la improvisación. Formas y estructuras, hábitos musicales de organización, son comprendidas semióticamente como legisignos; mientras que sus realizaciones, ejecuciones de formas y de obras, constituyen sinsignos, existentes musicales. De esta forma, la cadencia tonal clásica, por ejemplo, se manifiesta efectivamente en todas las músicas que hacen uso de ella.

3.2. Referencia musical

El campo de la referencia musical, estudiando las relaciones entre signo y objeto, revela la capacidad de la música en representar una gran variedad de objetos acústicos y no acústicos. La música significa en varios niveles y el más fundamental es aquel en que signo y objeto presentan una relación de identidad, se trata de la idea de icono puro. La música posee una capacidad de significación autónoma tan grande que algunos estetas, como Eduard Hanslick (1989: 61), y compositores, como Pierre Boulez

(1986: 32) y John Cage (1961: 96; Kostelanetz, 1988: 200), propusieron que éste es su principal modo de operar. Sin embargo, la idea de la música pura o absoluta no puede ser extendida a todas las otras músicas, en donde representaciones de diversos tipos sostienen concepciones estéticas distintas. Consideremos el tercer movimiento de la *Sinfonía* de Luciano Berio. Tenemos aquí el procedimiento composicional de la citación. Berio teje este movimiento de la *Sinfonía* con fragmentos citados de diversos compositores. En los diez primeros compases, los trombones y las tubas, y después las cuerdas, ejecutan un fragmento de la cuarta parte de los *Fünf Orchesterstücke* de Schoenberg. Sobrepuestos, trechos de la *Cuarta Sinfonía* de Mahler (en las flautas, percusión y cuerdas) con *Jeux de Vagues* (maderas, arpa, timbales y cuerdas), la segunda parte de *La Mer* de Debussy. La *Segunda Sinfonía* de Mahler es citada luego, enseguida, en las maderas (véase Hicks, 1981). Todos esos fragmentos son signos icónicos, que yuxtapuestos y entretejidos con hablas del coro, en especial de la obra de Samuel Beckett *The Unnamable*, engendran una fabulosa metáfora musical (véase Martínez,1996). Por otro lado, la *Sinfonía* es un existente en tiempo y espacio, y así es un índice de la música tal como es concebida por Berio. Toda ejecución de esta obra es un signo indicial de la música europea en la segunda mitad de este siglo; o, más particularmente, de la música concebida por un cierto individuo. Finalmente, la *Sinfonía* de Berio puede ser pensada como un símbolo. Con el desarrollo del tercer movimiento, Berio incluye citaciones de un número aún mayor de compositores: Berg, Brahms, Hindemith, Ravel, Strauss, Berlioz, Stravinsky, el propio Berio, Pousser, Beethoven, Boulez, Webern y Stockhousen, siempre entretejidas con Mahler. Con el coro presentando la frase de Beckett: *Where now? Who now? When now?* la *Sinfonía* de Luciano Berio, en su totalidad, constituye un símbolo preñado de significados, no solamente de la propia historia de la concepción sinfónica de música, sino también de la complejidad del universo musical contemporáneo; en donde los signos musicales, de todas las épocas, se desdoblan continuamente y yuxtaponen sus universos de significado, generando nuevos signos y nuevos significados.

3.3. Interpretación musical

Toda la música es un complejo semiótico que puede ser estudiado a partir de diversos puntos de vista. Los campos de investigación musi-

cal favorecen una especificación precisa del análisis semiótico. Sin embargo, es necesario considerar que la lógica que rige la semiótica de Peirce establece la interdependencia de los tres campos de investigación. La semiosis musical intrínseca, aunque pueda ser estudiada de forma independiente, está inserta en el campo de la referencia musical. Estos dos campos, por su lado, se insertan en la interpretación musical (véase figura 2). De esta forma, la interpretación musical constituye el dominio más amplio y complejo de la semiosis musical. Los interpretantes musicales, como proceso semiótico, son el resultado efectivo de la significación musical. Aunque la interpretación musical dependa de la semiosis intrínseca y de la referencia musicales, es en la complejidad del campo de los interpretantes donde la música realmente se presenta, existe y significa.

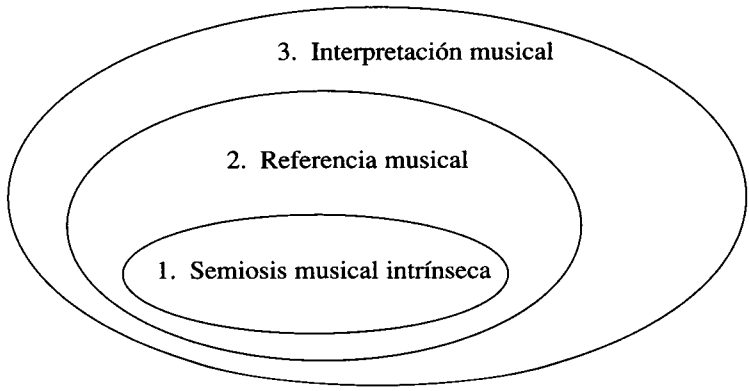


Figura 2: Relaciones lógicas entre los tres campos de investigación semiótica.

El campo de la interpretación musical constituye un grupo de disciplinas interrelacionadas (véase Tabla 2). La percepción (y la cognición), la ejecución, la inteligencia y la composición son formas de interpretantes musicales porque son el resultado de la semiosis de facto. La percepción es —obviamente— el punto inicial del proceso efectivo de generación de interpretantes musicales. En primer lugar, la percepción y la cognición son seguramente esenciales en el proceso de formación de una mente musical. En segundo lugar, la semiosis musical se origina en la percepción, pues es a través de la participación de una mente por lo que la música es disfrutada, realizada, concebida, transformada, ejecutada, enseñada y compuesta. He dividido el sub-

campo de la percepción musical en tres áreas de estudio, de acuerdo con los interpretantes emocionales, energéticos y lógicos. Subdivisiones aún más finas se presentan en la Tabla 2.

La ejecución [4] es una forma de interpretante musical al mismo tiempo necesario y complementar a la percepción, pues trata de la efectivación de signos musicales. Hay un componente de fuerza bruta —segundidad, o causación eficiente— en la ejecución, el impacto físico que causa la vibración sonora de los instrumentos. Pero la ejecución no es meramente pura fuerza bruta, pues existen —casi siempre— principios inteligentes controlando los impulsos psicomotores o los artefactos electroacústicos que produce la música. Se trata de formas de causación final —terceridad— que rigen los procesos de causación eficiente (véase CP 1.211-212). El subcampo de la ejecución musical puede ser dividido en: realización orientada en aspectos musicales, realización orientada en aspectos funcionales y realización orientada en aspectos representativos.

El tercer subcampo de la interpretación musical está compuesto por las áreas de la inteligencia musical y de la composición. La inteligencia musical consiste en las formas científicas de pensar la música. Diría que la musicología, en su sentido más amplio, está inserta en este subcampo. En su epistemología, es necesario considerar que el universo musical, como también el universo físico y mental, está en estado continuo de expansión. Así, la verdad que puede ser establecida por las ciencias de la inteligencia musical constituye verdades transitorias, pues el proceso de investigación musical es abierto, continuo e infinito. Cualquier investigación musical es necesariamente semiótica, pues el único modo de conocer la realidad es a través de los signos y de la semiosis. Del modo como ha sido entendido por Peirce, las formas lógicamente más elevadas de semiosis, el pensamiento racional y simbólico, se caracterizan por la continuidad: la traducción de un signo a otro, mejor desarrollado. Este proceso no es nada más que el desdoblar de los interpretantes. He subdividido este subcampo en tres áreas: estética musical, o el estudio de lo que es admirable en música; pragmática musical, el estudio de los aspectos prácticos de la música; y semiótica musical, la disciplina que estamos ejerciendo en este momento.

[4] Se puede incluir aquí la dirección (de orquesta, coral) como una forma de meta-ejecución musical.

Finalmente, la composición [5] constituye un sub-campo paralelo a la inteligencia musical. Una clasificación semiótica de las composiciones puede ser establecida en tres tipos: música absoluta, en donde el signo musical no hace ninguna referencia a un objeto que no sea su propia materialidad musical; música funcional, en donde existe una relación dinámica de la música con alguna otra cosa o estructura semiótica; y música representativa, en la que signos musicales a través de procedimientos icónicos, indiciales y/o simbólicos hacen referencia a fenómenos acústicos y no-acústicos.

La estructura aquí propuesta de una teoría semiótica de la música, abarca —como es evidente— todo el ámbito del pensamiento musical, proponiendo una clasificación que, lejos de ser rígida y dogmática, pretende ser flexible y en constante actualización. En la apreciación de esta teoría es importante recordar que, como un laberinto multidimensional, los diversos campos y subcampos se sobreponen e interactúan de acuerdo con la lógica de los relativos, que puede ser sintetizada por la fórmula: **{[(1) 2] 3}**. Finalmente, es necesario resaltar el principio epistemológico que comparto; a saber, esta teoría, por más completa que sea, asumirá siempre configuraciones particulares en cada aplicación que se haga de sus principios. De hecho, la ciencia, como signo de la realidad, no determina el objeto, sino que el objeto —en este caso el hecho musical complejo— es quien determina el signo y sus interpretantes.

Tabla 2 - Interpretación musical

3.1. Percepción (y cognición) musicales
- 3.1.1. Audición emocional
  - 3.1.1.1. Cualidad de sentimiento
  - 3.1.1.2. Sensación
  - 3.1.1.3. Emoción
- 3.1.2. Audición energética
  - 3.1.2.1. Esfuerzo mental
  - 3.1.2.2. Movimiento corporal instintivo
  - 3.1.2.3. Aplauso, trabajo, danza
- 3.1.3. Audición racional
  - 3.1.3.1. Abducción musical
  - 3.1.3.2. Inducción musical
  - 3.1.3.3. Deducción musical

[5] Se puede incluir aquí tanto el arreglo y orquestación como la improvisación (basada en un sistema específico, como una de las corrientes de jazz o la música indostaní, o improvisación *libre*, en la medida que cualquier improvisación puede ser realmente libre).

Tabla 2 - Interpretación musical *(continuación)*

3.2. Ejecución musical
- 3.2.1. Realización orientada en aspectos musicales
  - 3.2.1.1. Orientación basada en las cualidades sonoras (Shakuhachi Zen [6])
  - 3.2.1.2. Orientación en los existentes (música de época auténtica)
  - 3.2.1.3. Orientación estructural (música contemporánea)
- 3.2.2. Realización orientada en aspectos funcionales
  - 3.2.2.1. Funciones emotivas (canciones para funerales)
  - 3.2.2.2. Funciones dinámicas (canciones de trabajo, de cuna)
  - 3.2.2.3. Funciones semióticas (música para danza, teatro, cine, vídeo, multimedia)
- 3.2.3. Realización orientada en aspectos representativos
  - 3.2.3.1. Orientación estética
  - 3.2.3.2. Orientación referencial
  - 3.2.3.3. Orientación educacional

3.3a. Inteligencia musical
- 3.3.1a. Estética musical
  - 3.3.1.1a. Percepción estética
  - 3.3.1.2a. Realización estética
  - 3.3.1.3a. Teoría estética
- 3.3.2a. Pragmática musical
  - 3.3.2.1a. Análisis
  - 3.3.2.2a. Estudio de los problemas de ejecución
  - 3.3.2.3a. Educación musical y crítica
- 3.3.3a Semiótica musical
  - 3.3.3.1a. Significación musical intrínseca
  - 3.3.3.2a. Referencia musical
  - 3.3.3.3a. Interpretación musical

3.3b. Composición Musical
- 3.3.1b. Música absoluta
  - 3.3.1.1b. Indeterminación total (Cage *4'33"*)
  - 3.3.1.2b. Improvisación y formas abiertas
  - 3.3.1.3b. Determinación completa de partitura
- 3.3.2b. Música funcional
  - 3.3.2.1b. Música espontánea (función lúdica)
  - 3.3.2.2b. Interacción música/función (música social, religiosa, militar, comercial)

[6] Véase Gutzwiller (1984).

Tabla 2 - Interpretación musical *(continuación)*

3.3.2.3b.	Funcionalidad sistematizada (música para danza, película, etc.)
3.3.3b.	Música representativa
3.3.3.1b.	De la emoción (affektenlehre, ethos, rasa)
3.3.3.2b.	Música descriptiva (poema sinfónico, música programática)
3.3.3.3b.	Sistemas simbólicos (raga, ópera de Beijin, gamelan, obra total wagneriana).

Referencias bibliográficas

BOULEZ, Pierre (1986). *Orientations*, trad. M. Cooper, J.J. Nattiez (ed.). Cambridge: Harvard University Press.

CAGE, John (1961). *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.

DOUGHERTY, William P. (1993). «The Play of Interpretants: A Peircean Approach to Beethoven's Lieder». En *The Peirce Seminar Papers: An Annual of Semiotic Analysis* 1, M. Haley (ed.), 67-95. Oxford: Berg.

— (1994). «The quest for interpretants: Toward a Peircean paradigm for musical semiotics». *Semiotica* 99 (1/2), 163-184.

GUTZWILLER, A. (1984). «The shakuhachi of the Fuke-sect: Instrument of Zen». *World of Music* 26 (3).

HANSLICK, Eduard (1989). *Do Belo Musical*, trad. N. Simone Neto. Campinas: UNICAMP.

HATTEN, Robert (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

HICKS, M. (1981). «Text, music, and meaning in the third movement of Luciano's Berio *Sinfonia*». *Perspectives of New Music* 20 (1/2), 199-224.

KOSTELANETZ, Richard (1988). *Conversing with John Cage*. New York: Limelight.

LIDOV, David (1986). «Music». En *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, T. Sebeok (ed.), 577-587. Amsterdam, Berlin, New York: Mouton de Gruyter.

— (1987). «Mind and Body in Music». *Semiotica* 66 (1/3), 69-97.

MARTÍNEZ, José Luiz (1991). *Música & Semiótica: Um Estudo Sobre A Questão da Representação na Linguagem Musical*. Tesis de maestría no publicada, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

— (1992). «Uma possível teoria semiótica da música (pautada logicamente em Charles Sanders Peirce)». *Cadernos de Estudo, Análise Musical* 5, 73-83 (São Paulo: Atravez).

— (1994). «Practicing Musical Semiotics». *Musiikkitiede* 6 (1/2), 158-163.

— (1996). «Icons in Music: a Peircean Rationale». *Semiotica* 110 (1/2), 57-86.
— (1997). *Semiosis in Hindustani Music* (= *Acta Semiotica Fennica*, 5). Imatra: International Semiotics Institute.
NATTIEZ, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
— (1990). *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*, trad. C. Abbate. Princeton: Princeton University Press.
PEIRCE, Charles S. (1938-1956). *The Collected Papers*, 8 vols., Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press.
— (1982). *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, M.H. Fisch, E.C. More, C.J.W. Kloesel (eds.). Bloomington: Indiana University Press.
— (1992). *The Essential Peirce*, vol. 1, Nathan Houser and Christian Kloesel (eds.). Bloomington: Indiana University Press.
SCHNEIDER, Marius (1957). «Primitive Music». En *New Oxford History of Music*, vol. 1, E. Wellez (ed.), 1-82. London: Oxford Press.
TARASTI, Eero (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

MÚSICA *HOLOFRACTAL:* UNA CONEXIÓN SEMIÓSICA ENTRE LA MÚSICA Y LA FÍSICA CONTEMPORÁNEAS

Eufrasio Prates

IESB - Instituto de Educação Superior de Brasília

There is always the possibility of proving any definite theory wrong; but notice that we can never prove it right.

Richard Feynman (1992: 157)

Physis es la palabra griega para *naturaleza*, que da origen al término física. El siglo XX presenció el surgimiento de una nueva percepción de la naturaleza, a través de la física cuántica. De este modo, la nueva física alcanzó y unió dos universos invisibles y supuestamente distantes: las partículas subatómicas y el espacio sideral. Esto llevó, también, a sorpresivos descubrimientos, tan paradójicos e imprevisibles como el propio comportamiento de la naturaleza, evidenciando la imposibilidad de hacer cualquier afirmación definitiva o predicción absoluta a este respecto. Las teorías más importantes nacidas bajo esta visión cuántica tienen en común el concepto de *holos,* que significa

totalidad, integralidad, el *todo*. Desde los años 60, algunos físicos comenzaron a referirse al paradigma *holográfico* o *holonómico*, dando énfasis a la trascendencia de la interrelación entre la parte y el todo (Prates, 1999: 52). Todos estos cambios estructurales abrieron nuevos campos de investigación, y en especial uno, al parecer extremamente provechoso: la ciencia del caos.

1. INTERSEMIOSIS FÍSICA-MÚSICA

La definición de la palabra *caos*, que para el sentido común significa el opuesto categórico de *orden*, inmediatamente nos coloca en una situación difícil: como Floyd Merrell (1998) señala en su libro *Simplicity and complexity* existe una especie de orden intrínseco al propio caos. En realidad, el supuesto desorden del caos no es más que nuestra incapacidad de comprender los sistemas no periódicos, que caracterizan a la naturaleza y a la sociedad como, por ejemplo, la turbulencia de los fluidos, las variaciones en economía, las transformaciones meteorológicas, la explosión demográfica y un sin número de fenómenos que no se encuadran en las famosas condiciones normales de temperatura y presión —inexistentes en el universo—. En sus antiguas raízes griegas, el término *chaos* significaba *origen* o *abertura originaria de donde viene todo*, o sea, *indeterminado*. Será sólo con el sentido romano cuando esta palabra llegará a ser conocida como desorden, en oposición a *kosmos* u orden, lo que, en el contexto de complejidad en el que vivimos, llega a ser anacrónico.

Permítanme tomar un ejemplo simple. La segunda ley de la termodinámica, que dice que el universo camina, sin retorno, en dirección a estados mucho más caóticos, es frecuentemente explicada al lego a través del experimento en el que se mezclan el agua y la tinta. Es posible probar la entropía de este sistema por el hecho de que estos componentes líquidos nunca volverán, «naturalmente», a su estado original. No obstante, este mismo experimento puede servir para probar y explicar una nueva organización, orgánica, homogénea y, por tanto, entálpica. Fue éste uno de los primeros problemas enfrentados por algunos de los científicos de la década de los sesenta. En los estudios embrionarios sobre sistemas no periódicos encontraremos nombres como Benoit Mandelbrot y Christopher Scholz, creadores de las nuevas matemática y geometría, mucho más próximas a la naturaleza y a la

sociedad. Esos sistemas son también conocidos como no *lineares*, por su imprevisible desarrollo y por la dependencia sensible de sus condiciones iniciales. El célebre *efecto mariposa* ejemplifica bien esto al proponer que el aire provocado por las alas de una mariposa, en algún lugar distante del planeta, puede desencadenar un huracán. Esto nos conduce a una definición técnica de caos: fenómeno altamente dependiente de sus condiciones iniciales (Lorenz, 1996: 39).

Como el mundo siempre había rechazado el comportamiento apoyado en las reglas euclidianas, estos científicos iniciaron la construcción de un nuevo camino, la geometría fractal, para describir la complejidad de nuestros litorales, las microirregularidades en superficies metálicas, la porosidad de las rocas llenas de petróleo, etc. Mandelbrot, abrazando una aproximación relativista en el profundo estudio de las dimensiones, llegó a la conclusión de que, para una mejor comprensión, la naturaleza exige el tránsito a través de las fracciones entre el punto y la línea, la línea y el plano, el plano y el volumen. ¿Cómo deberíamos calcular la cantidad de petróleo que hay en una piedra porosa? Descubriendo un número entre la segunda y tercera dimensiones que se aproxime a este estado real y complejo. Algo como, por ejemplo, 2.4 dimensiones. Basado en esta nueva lógica, es posible calcular el grado de irregularidad o fragmentación de un determinado fenómeno. A partir de esta segmentación, esta fractura, Mandelbrot creó la palabra *fractal* en 1975.

Una aproximación más reciente a la ciencia fractal se sustenta en las ideas de Edward Lorenz, Mitchell Feigenbaum, Stephen Smale y David Ruelle, que se desarrollaron a partir de la observación de fenómenos naturales, designando una concepción mucho más compleja de la naturaleza, basada en una aproximación más simple. Recolectando datos sobre la turbulencia de fluidos viscosos o del cambio climático, y descubriendo ecuaciones que representan sus modelos complejos y ocultos, dichos científicos llegaron a conclusiones que permitieron la construcción de conceptos como *atractor extraño, no linearidad, caprichosidad y autosimilaridad.* Este último muestra que hay en la naturaleza algún tipo de interelación fuerte entre lo grande y lo pequeño. Hans Lauwerier (1991: XI) afirma que: «un fractal es una figura geométrica en la cual un mismo motivo se reproduce a sí mismo en escala siempre decreciente», a pesar de hacer mención al hecho de que la definición original de Mandelbrot se refiere a un concepto más estricto y complejo de dimensión fractal. Buenos ejemplos de la singularidad e importancia de esta geometría orgánica son la Torre Eiffel —construida sobre una fina, pero

resistente estructura, autorreproducida en escala fractal—, o los pulmones humanos —que fractalmente compactan una superficie que podría ocupar un área mayor a una cancha de tenis—.

Esas nuevas teorías —potencialmente sumarizadas en conceptos como holonomía, paradojicalidad, fractalidad, atemporalidad, no causalidad (Prates, 1999: 53)— sintetizan un gran paradigma que denominé *holofractal*. Recordando a Feynman (1992: 157), en la cita de apertura de este artículo, se puede tratar de teorías no absolutamente correctas. Sin embargo, éstas evocan una visión de mundo de mayor proximidad con la naturaleza, como hace mucho tiempo no se veía.

Desde luego, los modelos sirven para muchas cosas. Algunos de ellos son potencialmente peligrosos, por hacer un mal empleo de su reduccionismo en una realidad compleja. Es el caso del positivismo racionalista que, desafortunadamente, aún se difunde por nuestras instituciones de investigación. Sin embargo, un modelo bueno sería el aplicar estos conceptos y relaciones internas en diferentes campos del conocimiento. Dicha tarea es la que yo he venido desarrollando durante diez años: construyendo conexiones paradigmáticas entre la música y la física; aplicando, en suma, la intersemiosis.

2. DE LA NATURALEZA A LA CULTURA

> *la experiencia estética [...] sugiere que los códigos de los cuales parte podrían ser sometidos a segmentación sucesiva.*
>
> Umberto Eco (1976: 227)

Es ampliamente sabido que la música de Johann Sebastian Bach está alta y matemáticamente organizada. Esta cualidad nunca ha generado críticas negativas acerca de su música, ya que siempre ha estado claro que en ella priman las características estéticas. Por el contrario, en ciertos trabajos dodecafónicos contemporáneos encontramos un modo opuesto de abordar este problema. El método serialista intentó anular la tradición mediante la mecanización del proceso de composición y, pese a sus avances tecnológicos, rápidamente mostró ser excesivamente rígido, dando como resultado una música fría e inhumana. Hoy en día necesitamos encontrar un método equilibrado que evidencie las ideas centrales de nuestro tiempo, sin abandonar el insustituible carácter humano-estético. Una adecuada res-

puesta a esto es el uso del conocimiento semiótico como un puente entre la naturaleza y la cultura. En otras palabras, la semiótica parece ser el instrumento que contribuirá a llenar el vacío dejado por el abandono de métodos tradicionales de composición.

Lejos de hacer definiciones precipitadas, veo a la semiótica como el sendero de intuición a través de los lenguajes, con la finalidad de entender la compleja multiplicidad de estratos que conforman el significado de un fenómeno. Si esto parece ser una forma inusual de ver la ciencia, debemos recordar que las exploraciones más creativas de nuevos campos hallan su camino a la luz del concepto peirciano de *abducción*. Con este término, Peirce designó al instintivo y sugestivo *razonamiento*, típico de la irrupción de *insights* (Sebeok, 1991: 9; Peirce, 1995: 220-221). De hecho, el método abductivo es descrito en palabras como percepción, prueba, y error y experimentación.

Esta visión, por otro lado, puede arriesgarse a perder su riqueza, si la dimensión comunicacional se deja lado. Nunca debemos olvidar que la música se hace para ser escuchada por otros. Obviamente, ningún compositor contemporáneo se engaña en relación a la comprensión de su trabajo, lo que no implica la ausencia de preocupación en el uso de los códigos. Aunque Mukarovsky (1981: 124) no esté equivocado acerca de la autonomía del signo estético, esto no libra a la creación poética de su papel comunicacional.

Esta señal de alerta se dirige a ciertos experimentos de música fractal, nacida de una aproximación extremadamente matemática. Por supuesto, en la producción de este tipo de arte, son necesarios muchos cálculos para trabajar con parámetros fractales. Las computadoras son importantes herramientas para administrar el amplio abanico de ecuaciones fractales. No obstante, es peligroso creer que éstas puedan solucionar problemas estéticos. Tal proceso de automatización debe manejar, exclusivamente, el desarrollo del repertorio y la manipulación del sonido. Todas estas tareas deben seguir un plan muy bien organizado, lo cual, algunas veces, es olvidado por los compositores fractales. Cualquier persona puede fácilmente alimentar un *software* de música fractal con algunos números al azar y generar una secuencia de sonidos extraña o sumamente redundante. La distancia entre este resultado rígido y lo que llamamos música requiere de la habilidad de un músico, quien posee el conocimiento estético necesario para transformar sonidos en un fenómeno complejo, significativo.

El juego entre forma y elemento, entre el todo y la parte, es precisamente el primer proceso para ensamblar nueva música y nuevos paradigmas. En efecto, el compositor de música fractal debe reunir todos los conceptos citados con las finas técnicas de muestreo, cálculo, edición y secuencia de sonidos. Pero todo esto no basta: sin una especial atención al lenguaje —el puente entre la realidad concreta y la semiosfera— este proceso puede llegar a ser esquizofrénico, dividido en teoría y práctica, en técnica y estética. Únicamente una aproximación semiótica, explícita o no, puede evitar este serio problema. Y ello, porque una postura crítica es indispensable para materializar ideas neoparadigmáticas en prácticas comunicativas. De ello, se preocupó Peirce en el montaje del Diagrama de las Ciencias, organizando las relaciones entre las tres ciencias normativas: la Lógica —que para él es sinónimo de Semiótica—, la Ética y la Estética (Santaella, 1994: 136). El método debe someterse al bien común que, a su vez, debe nacer de una admiración íntima, afectiva y auténtica. A partir de ahí transcurrirán las principales líneas de los experimentos en el campo de la composición holofractal relatadas aquí. Con el objetivo de exponer los primeros resultados de ese trabajo, presento a continuación un análisis de mi obra, titulada *coVeranS*.

3. UN ESTUDIO DE CASO EN MÚSICA HOLOFRACTAL

Estos 3min y 20seg de composición de música experimental fueron finalizados en 1996. Su proceso de creación puede dividirse en tres partes, para propósitos didácticos: diseño del proyecto (terceridad), tratamiento fractal de los sonidos (primeridad) y edición de las muestras sonoras (segundidad). *coVeranS* fue concebida con la idea de vincular lo «sintético» con lo «orgánico», interconectando cultura y naturaleza a través de un puente semiósico.

Por las razones discutidas anteriormente, esta pieza evita la forma discursiva causal, porque semiosis y fractales son fenómenos complejos, no lineales e impredecibles. Usé una nueva forma de organización, desarrollada por compositores contemporáneos, particularmente por H. J. Koellreutter, quien la llamó *forma sinerética*. Koellreutter (1990: 120) describe *sinéresis* como el «resultado de un proceso de percepción transracional que produce el sentido de unidad, integrando los elementos en un todo». Para organizar música

sineréticamente, es necesario, primero, disponer los signos musicales seleccionados en el tablero para crear un bosquejo de la pieza. Después de que llegó a visualizarse la totalidad, fueron diseñadas múltiples interconexiones entre los elementos, seguidos por la selección de una versión temporal que se confronta con el esquema de propósitos estéticos. Para este trabajo fue utilizado el *software* de secuenciamiento de archivos de audio *DECK*, un *multitracker* de ondas digitales.

Tomé la decisión de elegir dos elementos básicos como los principales signos originales: un sonido sintético de percusión, imitando al tambor, y una voz humana, diciendo las palabras: «geometría fractal». Esta selección fue hecha para construir un repertorio de alto contraste, donde la variación pretendió llenar el espectro entre la percusión sintética y los sonidos de la voz orgánica. Ambas unidades fueron digitalizadas y grabadas en una computadora con los nombres *snare* y *fracvoc*. Éstas fueron las únicas fuentes para generar todos los otros sonidos mutantes de esta pieza, al principio llamada *SnareVoc* y, finalmente, denominada *coVeranS*.

Ése es el punto en el que los parámetros fractales entran en escena. Para crear nuevos sonidos a partir de estas fuentes, utilicé un programa de computación que, a diferencia de los tradicionales *softwares* de música fractal, penetra las entrañas del sonido. Investigando en Internet, descubrí que todas las referencias halladas están basadas en una secuencia de números tocada por el sintetizador MIDI. Tal abordaje, aunque interesante en ciertos sentidos, ignora las dimensiones internas del sonido, considerando únicamente parámetros macro y sencillos como duración, frecuencia y, en algunos casos, intensidad. Además de que este tipo de música es, la mayoría de las veces, muy redundante, severo y mecánico, a causa de su intrínseca dificultad en trabajar con estructuras y formas globales. Efectivamente, este tipo de música se vincula generalmente a los sonidos prefabricados en sintetizadores, lo que realmente empobrece los resultados.

Por esta razón preferí trabajar con las microdimensiones de la música. *SoundHack*, el *software* desarrollado por Tom Erbe en 1995, ofrece una elaboración de sonido digital que contempla la mutación espectral, dinámicas espectrales y convolución, entre muchas otras herramientas de procesamiento de las entrañas de los sonidos. Por otro lado, esto abre una puerta para el acceso de parámetros que serán sometidos a funciones de mutación interna, encarnando la idea de fractalidad, por ejemplo, la relación de iteración en el espectro de onda y tiempo.

Para crear los sonidos básicos de *coVeranS* fue necesario, después de escoger un sonido de origen y un sonido de llegada, definir parámetros con el objetivo de establecer la forma en que estos sonidos deberían interactuar para producir un descendente mutante. Al igual que en el embarazo humano, pasé el período de procesamiento pensando en las características que tendría el nuevo sonido. Pese a que se usó un PowerPC Macintosh, con un rápido procesador RISC, en ocasiones un sonido de 38 segundos tomó más de cien horas de trabajo. Sorprendentemente, no fue inusual obtener resultados raros y fantásticos. Otras veces, se generó un archivo de absoluto silencio. Esto sucedió debido a que existe una fuerte relación entre este proceso fractal y el «efecto mariposa»: dependencia altamente sensible de las condiciones iniciales. Es notable cómo los sonidos transformados se presentan, paradójicamente, altamente contrastantes y semejantes a sí mismos. Esta insólita característica refleja la interrelación natural y orgánica entre la parte y el todo, tal como se generan todos los pequeños sonidos a partir de la muestra principal o de la intermutación entre los sonidos derivados mutantes. Bajo la lógica fractal, fue realizada una derivación sobre otra, transladando la interrelación parte-totalidad.

Este proceso, más rico que los comunes, permite la manipulación del propio sonido, enfatizando la función semiótica humana en la composición de estos pequeños elementos sonoros en una totalidad que constituye un sentido estético. Con el mencionado proceso de prueba y error, típico del pensamiento abductivo peirceano, fueron necesarios un par de meses para producir las variaciones y transformaciones que, simultáneamente, fueron trabajadas como partes del ensayo musical como un todo. Las líneas directrices de *coVeranS* han sido tejidas en forma de red —como la araña que busca el equilibrio entre técnica e intuición—.

Cada nueva posición de los sonidos en la pieza fue sometida a un ordenamiento no lineal, reforzando la imprevisibilidad y no causalidad de la composición. Como de un sonido ascendiente (sonido-madre) puede surgir después de sus descendientes (sonidos-hijos), se evitó la relación de causa y efecto. Asimismo, la complejidad de estos sonidos puede impedir la comprensión de esta música, especialmente por parte del oído racionalista. Sin embargo, es bueno no olvidar que estamos tratando con nuevos conceptos transracionales. Intuición es la clave para pasar del *entendimiento* a la *comprensión*.

Inspirado en la fenomenología triádica peirceana, nuestra segundidad se encuentra en el refinamiento de pruebas iniciales, nacidas bajo el

proceso de mutación. El esfuerzo se emprendió a través del uso de otro programa llamado *SoundEdit*, que proporciona una buena variedad de herramientas de acabamiento. Esta fase fue extremadamente delicada, pues aplicar efectos y filtros en un sonido puede fácilmente destruir su «personalidad» y, peor que eso, puede desvincularlo de sus ancestros fractales. Los instrumentos de edición más usados fueron el equalizador, normalizador, *pitch shifter, reverser, enveloper* y *bender.*

Este *software* resultó muy útil para invertir algunos sonidos, así como para cortar y pegar partes de sonidos y crear efectos en un montaje de tipo cubista, quebrar la temporalidad lineal de la música, hasta en sus unidades más básicas. Esto intermedió el proceso de ida y vuelta entre la primeridad de las cualidades elementales del sonido y la terceridad de las relaciones simbólicas. Por esta razón, hubo un proceso inter-reflexivo y no lineal de creación, partiendo de unidades sonoras básicas hasta la macroestructuración y viceversa.

Para finalizar esta rápida exposición del ensayo: música holofractal, es conveniente mencionar una postura especial, necesaria para una fructífera experiencia auditiva. La mayor parte de las dificultades en escuchar música nueva no parte de la poca proximidad de los oyentes frente a ésta, ni tampoco de su ignorancia acerca del nuevo cuadro técnico, sino, principalmente, del profundo y arraigado prejuicio, heredado, y hoy reforzado por las estrategias capitalistas de los medios de comunicación de masas.

En lugar de rehusar lo nuevo por su extrañeza, sería deseable que se asumiera una posición intuitiva, preparándose para una experiencia estética. Después de eso, será más fácil ponerse conscientemente en el lugar de la mente creativa-interpretante, la única capaz de trazar la trayectoria entre la naturaleza y la cultura sobre una pieza de música intencionalmente incompleta.

Referencias bibliográficas

ECO, U. (1976). *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
ECO, U. & SEBEOK, T. (1991). *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva.
FEYNMAN, R. (1992). *The Character of Physical Law*. London: Penguin Books.
KOELLREUTTER, H. J. (1990). *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Novas Metas.

LAUWERIER, H. (1991). *Fractals: Images of Chaos*. London: Penguin Books.
LORENZ, E. N. (1996). *A essência do caos*. Brasília: Edunb.
MERRELL, F. (1998). *Simplicity and Complexity: Pondering Literature, Science and Painting*. Michigan: University of Michigan Press.
MUKAROVSKY, J. (1981). *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa.
PEIRCE, Ch. S. (1995). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
PRATES, E. (1999). *Passeio-relâmpago pelas idéias estéticas ocidentais*. Brasília: Valci.
SANTAELLA, L. (1994). *Estética: de Platão à Peirce*. São Paulo: Experimento.

INMORTALIDAD Y *SINEQUISMO:* HACIA UNA SEMIÓTICA DE LOS SISTEMAS RELIGIOSOS

Gerson Tenório dos Santos

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica
da PUC-SP

Abbagnano (1992: 684-5) advierte que hace tiempo el problema de la inmortalidad ha dejado de ser un problema vivo de la filosofía por dos razones: la primera, porque la dirección de la ética moderna ha eliminado de la moral toda dependencia de una sanción ultramundana y la segunda, porque la dirección de la filosofía moderna ha negado la eficacia del debate acerca de la inmortalidad por considerar sin sentido extender el análisis filosófico mas allá de la esfera de la existencia o de la experiencia aprehensible. De acuerdo con Abbagnano, el interés por el tema se ha limitado a la esfera de la religión y de la apologética religiosa.

Sin embargo, esto no quiere decir que el tema no esté vivo en la filosofía o en la semiótica. El problema es que después de Kant la cuestión de la inmortalidad no ha encontrado un lugar apropiado debido a la crítica sobre la posibilidad del conocimiento *noumênico*. Si se considera, por ejemplo, la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer,

la teoría del *sinequismo* de Peirce, los estudios sobre el origen y funcionamiento del lenguaje, naturalmente el tema de la inmortalidad estará presente. Obviamente tales estudios tienen un carácter pos-kantiano y se diferencian epistemológica y ontológicamente de aquellos emprendidos por los filósofos anteriores a Kant. Tales estudios amplían el debate sobre el tema y traen nuevas contribuciones para que se entienda, especialmente en este fin de milenio, el diálogo entre ciencia y religión.

Nuestro objetivo en este artículo es destacar, a partir de algunos enfoques de la semiótica peirceana —como el *sinequismo*— y de la semiótica de la cultura —como la *noosfera* y la *semiosfera*—, que los estudios semióticos pueden ser muy útiles para la aclaración de los sistemas religiosos en una época en que la idea de inmortalidad del alma, tan fundamental para la cultura humana, casi no encuentra fundamento en los estudios científicos.

1. MITO Y LENGUAJE

No es posible cualquier abordaje sobre el lenguaje humano —y, por lo tanto, sobre el propio hombre— sin que consideremos su íntima relación con los fenómenos mítico-religiosos. Si hoy para nosotros, hombres modernos, la máxima de Saussure de que los signos lingüísticos son arbitrarios parece plausible, lo mismo no se puede decir cuando se consideran los albores del surgimiento del lenguaje humano.

El pensamiento mítico-mágico, primer estadio del pensamiento humano y hasta hoy presente en las más diferentes tribus y pueblos de todo el mundo, presenta algunas particularidades dignas de ser tenidas en cuenta. Cassirer (1989: 85) nos revela que las representaciones míticas de la humanidad no surgieron de un mundo ya acabado del ser, ni que son meros productos de la fantasía. En verdad, «para la conciencia primitiva representan la *totalidad* del ser. La concepción e interpretación míticas no son adheridas por añadidura a determinados *elementos* de la existencia empírica, sino que la "experiencia" primaria misma está penetrada a fondo por las figuras del mito y saturada de su atmósfera» (comillas del autor). En el pensamiento mítico lenguaje y mundo se tocan y se inter-penetran mutuamente, no habiendo lugar para la disociación entre el signo y el objeto representado.

Para Cassirer (1989: 104), los conceptos lingüísticos y abstractos del pensamiento teórico tienden primordialmente «a liberar los contenidos dados sensual o intuitivamente del aislamiento en que parecen presentársenos espontáneamente». Al elevarlos por encima de sus límites estrechos, el pensamiento teórico los asocia a otros contenidos, compáralos entre sí, organizándolos en un orden definido dentro de un contexto amplio. En este caso, el contenido inmediato es solamente la salida para la composición de un sistema cerrado en el que no existen puntos aislados, puesto que todos los elementos del sistema están interrelacionados, refiriéndose unos a los otros, explicándose y aclarándose mutuamente. Contrariamente al pensamiento teórico, el pensamiento mítico no se coloca libremente delante del contenido de la percepción para establecer relaciones y comparaciones con otros contenidos a través de la reflexión consciente. Cuando entra directamente en contacto con el contenido de la percepción, éste es por él subyugado y aprisionado. Sólo siente y conoce la inmediata presencia sensible del objeto como si todo se concentrase en este punto. Los otros pensamientos y correlaciones, como acontece en el pensamiento teórico, no existen. En este estado de unión religiosa el *yo* inviste su máxima energía en este único objeto.

2. *NOOSFERA:* EL HÁBITAT DE LOS SISTEMAS RELIGIOSOS

Las interesantes y provocantes observaciones de Cassirer con respecto al lenguaje mítico-religioso destacan el carácter complejo que existe entre el mundo fenomenal del lenguaje y su contraparte ontológica o metafísica, en el sentido peirceano del término. Esta doble articulación entre el mundo de los espíritus y el mundo externo también es tema de la preocupación de Edgar Morin (1988), al intentar entender los complejos hilos que enlazan el mundo cultural del hombre con la naturaleza.

Siguiendo los pasos de Popper, Morin también admite la existencia de un tercer mundo al lado del mundo de las cosas exteriores y del mundo de las experiencias vividas. Este tercer mundo es el constituido por las cosas del espíritu, productos culturales, lenguajes, teorías. Para Morin, éste es el mundo de la *noosfera,* término utilizado por I. E. Vernadski, inspirado en el concepto creado por Teilhard de Chardin, para referirse al mundo racional humano. Tal mundo no es

sólo producto de la actividad humana, sino también autónomo, con desarrollo y sistema de funcionamiento propios. Morin busca, a partir de las teorías de Pierre Auger y Jacques Monod, fundamentar la idea de que la *noosfera* es autónoma y análoga a la propia biosfera donde nació. Monod, por ejemplo, afirma que «La *noosfera* por ser inmaterial, poblada solamente por estructuras abstractas presenta estrechas analogías con la biosfera donde ha emergido. Una idea transmisible constituye un ser autónomo (en el sentido en que se puede hablar de un ser matemático) dotado por sí mismo de emergencia y de teleonomia, capaz de conservarse, de crecer, de tornarse más complejo» (Monod *apud* Morin, 1998: 142).

En el espacio de la *noosfera,* el mito y la religión, a pesar de estar íntimamente vinculados al carácter subjetivo, inter-subjetivo y trans-subjetivo de su origen, poseen, debido a las características de la *noosfera,* también una realidad objetiva para el hombre. Es en y por la *noosfera* con la que el hombre se comunica con su medio exterior y sus semejantes. Así, una idea, un mito, un sistema religioso son sistemas de comunicación, o sistemas sígnicos, que de cierta manera representan y presentan al hombre la realidad exterior. Tales sistemas, cuando se presentan como un todo organizado, dotado de significados propios capaces de extender y ampliar su sistema de significación en la complejidad de lo real, aparecen para sí mismos como «reales». Lo real sólo adquiere significado a medida que es representado por el propio sistema de significación de la *noosfera.* Tal vez no sea por otra razón que para innumerables pueblos primitivos dioses, sueños, apariciones sobrenaturales, tengan carácter de real o sagrado en contraposición a las experiencias ordinarias de la vida cotidiana, que son consideradas profanas. En un culto religioso, las manifestaciones del sagrado no son apenas meras fantasías o tapujos ideológicos de una determinada clase social. Son manifestaciones concretas, creadoras de un mundo propio, autónomo, y poseen existencia *real* para todos sus cultivadores.

Sin embargo, no es sólo en ese sentido en el que las producciones de la *noosfera* tienen carácter real. Morin propone que la *noosfera* pueda ser dividida en dos categorías: 1) las entidades cosmo-bio-antropomorfas, mitos y religiones, pobladas de seres con apariencias animales o humanas (genios, espíritus) y 2) las entidades logomorfas, doctrinas, teorías, filosofías, que son sistemas de ideas.

Las propias entidades logomorfas —los sistemas de ideas— tienden a tomar la *noosfera* como el propio mundo. Muchas de las ideas, de las teorías, de los sistemas de valores sociales se toman a sí mismos como

realidad última, y rechazan todo sistema de ideas que se les oponga, considerándolo como mentira. Sin embargo, esto forma parte de la propia constitución de la *noosfera*. Como afirma Morin, todo sistema de ideas es un sistema abierto y cerrado al mismo tiempo y posee el siguiente modelo: un núcleo (axiomas, reglas fundamentales de organización, ideas maestras), subsistemas dependientes/interdependientes y un dispositivo inmunológico de protección. Aunque todo sistema de ideas sea abierto en algun nivel, una vez que de eso dependen sus confirmaciones y verificaciones del mundo exterior y de los otros sistemas de ideas, posee sin embargo, un fuerte sistema de protección y defensa contra las agresiones externas. Como sistema de autoorganización y autodefensa su manutención depende largamente de la «fe» y de la confianza inspirada por los postulados indemostrables y principios ocultos (paradigmas) que forman su núcleo duro. Morin destaca que hay sistemas de ideas, como las teorías científicas, que tienden a ser más abiertas y sistemas de ideas, como las doctrinas, que tienden más bien al cerramiento y la rigidez. Pero es necesario subrayar, una vez más, que cualquier sistema de ideas para existir necesita tener un fundamento *real* para que pueda tener la adhesión de los que participan de él.

Naturalmente, como advierte Morin, hay un gran peligro en transformar la racionalidad, abierta a la coherencia con lo real, en nacionalización. La nacionalización es la tendencia idealista en subyugar la realidad, el mundo exterior al sistema de ideas. «En el momento mismo en que las tomamos por la realidad, las ideas, de manera casi alucinatoria, se tornan fantasmas que escapan a la realidad. El mediador sustituye el mediatizado (el mundo, el real). El "poder absoluto de las ideas" que, según Mauss, caracteriza la Magia, se torna el resultado idealista de la absorción de los espíritus y de lo real por la idea. La idea, que transporta consigo la esencia de lo real, se vuelve entonces más real que lo real, que domina o expulsa. Aquí gana sentido la genial intuición de Wittgenstein: "La eliminación de la magia [por la teoría] tiene... el carácter de magia"» (Morin, 1998: 171-172).

3. SEMIOSFERA: DONDE EL RELIGIOSO GANA SIGNIFICADO

Un abordaje diferente de los sistemas religiosos, en el campo de la semiótica, es el de los semióticos eslavos. Sistemas religiosos son, *par*

excellence, sistemas culturales. De los abordajes semióticos, la única teoría formal de los fenómenos culturales es la semiótica de la cultura de los eslavos Lotman, Uspenskij, Piatigorsky, Toporov e Ivanov. Tal abordaje tiene como base el formalismo ruso, la Teoría General de los Sistemas y la cibernética. Para los eslavos, la cultura se define «como un dominio de la organización (información) en la sociedad humana, en oposición a la desorganización (entropía); esto es, una organización integrada y jerárquica de sistemas de signos» (Sebeok, 1994: 163). Por lo tanto, en este abordaje el fenómeno religioso no es estudiado como algo singular, sino formando parte de un complejo sistema de signos, que Lotman llamó *Semiosfera.*

Semiosfera para Iuri Lotman (1996: 22) es el *continuum semiótico* donde están sumergidos todos los procesos comunicativos y de producción de nuevas informaciones. Tales sistemas no están aislados. Son formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. Lotman crea tal concepto, análogamente al concepto de biosfera construido por V. I. Vernadski, que utiliza, como vimos anteriormente, el concepto de *noosfera* para la esfera de las producciones humanas. Lotman insiste en aclarar que semiosfera no debe confundirse con *noosfera:* «La *noosfera* se forma cuando en este proceso [aquel de la biosfera que transforma la energía radiante del sol en energía química y física] adquiere un papel dominante la razón del hombre. Mientras que la *noosfera* tiene una existencia material y espacial y abarca una parte de nuestro planeta, el espacio de la semiosfera tiene un carácter abstracto» (Lotman, 1996: 22-23). Tal como no es posible la vida fuera de la biosfera, nos es posible, dice Lotman, la existencia misma de la semiosis fuera de la semiosfera. Todo acto particular de comunicación sólo tiene significación porque está inserto en este universo.

Lotman (op. cit.) destaca que existen algunos rasgos distintivos que caracterizan la semiosfera, como: 1. carácter delimitado y 2. irregularidad semiótica. En otro lugar, Lotman (1990: 123-130) subraya aún que la semiosfera está marcada por el *binarismo, asimetría* y por su *heterogeneidad.* El modelo del que se vale Lotman y los eslavos para la semiosfera es el de la lengua (que es binaria), llamada por ellos de *sistema modelizante primario.* Es sobre esta base que construye la cultura, que sería un *sistema modelizante secundario.* Es en este universo, por lo tanto, en el que encontramos el arte, la filosofía y la religión. Todos esos sistemas de significación se apoyan en el modelo que la propia lengua ofrece. La dualidad sagrado/profano, caracterís-

tica estructural de todos los mitos que tanto encanta a Mircea Eliade, tiene en la semiótica de la cultura un excelente campo de análisis, pues son los aspectos estructurales y formales los que caracterizan a los sistemas religiosos, resaltados por los estudiosos de este campo de investigación.

Tenemos, sin embargo, que considerar que el *continuum* que caracteriza la semiosfera de Lotman tiene matrices ontológicas y epistemológicas diferentes del sistematizado por Peirce, llamado *sinequismo.* Lotman (1996: 21-22), por ejemplo, resalta que a pesar de que la semiótica de Peirce difiere de la lingüística de Saussure, ambas poseen una característica común: parten de elementos atómicos y aislados (el signo, en el caso de Peirce) y «todo lo que sigue es considerado desde el punto de vista de la semejanza con él» (Lotman, 1996: 21). Creemos que hay aquí un equívoco por parte de Lotman. El signo en Peirce es dinámico, traspasa todo el cosmos y es la propia base de su doctrina *sinequista,* que es mucho más general que la semiosfera de Lotman. Mientras Lotman concibe la semiosfera como un sistema cerrado y abstracto, el *sinequismo* peirceano es abierto y realista, lo que lleva a concebir los sistemas míticos-religiosos no de una manera formal y estructural, como hace Lotman, ya que toma la dualidad del signo lingüístico (en el sentido de Saussure) como matriz de la cultura.

4. *SINEQUISMO* Y SISTEMAS RELIGIOSOS

Como vimos, con Morin, el espacio de los sistemas religiosos es el de la *noosfera.* También vimos que a pesar de tener una naturaleza diferente (Lévi-Strauss y Morin la llaman de segunda naturaleza y el semiótico checo Ivan Bystrina, de segunda realidad), la *noosfera* posee, desde el punto de vista de su modelo de funcionamiento, claras analogías con el modo de funcionamiento de los sistemas biológicos. Sin embargo, a pesar del enfoque moriniano de procurar superar el idealismo y el dualismo, que tienen marcados los abordajes de los sistemas religiosos, se nota todavía que, para este pensador, naturaleza y cultura se constituyen en mundos diferentes.

También vimos que en la semiosfera de Lotman los sistemas religiosos sólo poseen sentido en la relación con otros procesos de comunicación e información, pues existe entre tales sistemas un *continuum,*

una interdependencia entre parte/todo. Sin embargo, este espacio, como resalta el autor, es cerrado, abstracto y diferenciado tanto de la biosfera cuanto de la *noosfera,* lo que da a su teoría coloraciones idealistas. La contribución de esta teoría al estudio del fenómeno religioso se limita al carácter estructural de la comprensión del modelo binario que marca tanto la lengua como la cultura.

Difícilmente, los abordajes que se hacen sobre los sistemas culturales y religiosos escapan de estas trampas armadas por el pensamiento empírico-racionalista, dualista y pos-kantiano.

Aún hoy tendemos a ver lo que es material perteneciendo a un dominio (el de la naturaleza) y lo que es inmaterial perteneciendo a otro dominio (el del espíritu), lo que nos lleva a hablar de biosfera, por un lado, y de *noosfera* o semiosfera, por otro. Aún existen también aquellos que abogan solamente por la existencia de uno u otro dominio, descartando la existencia del otro.

Peirce, en su doctrina del *sinequismo,* se opone a las tres tendencias que, como destacamos arriba, predominan actualmente en el pensamiento humano. Así, en contraposición al materialismo, para quien la materia es todo, al idealismo, que aboga que las ideas son absolutas, y al dualismo, que divide todo en dos, Peirce defendió el *sinequismo* como la tendencia a considerar el todo como un continuo.

Para Peirce (CP 7.566), el *sinequismo* gobierna el dominio de la experiencia en todos sus elementos. Una proposición que no tenga cualquier relación con la experiencia se le priva de todo significado. Al oponerse al «ser es; el no-ser no es» de Parménides, Peirce declara que para el *sinequismo* tal pensamiento es incorrecto, pues ser es una cuestión de más o menos. Ninguna cuestión experiencial puede ser respondida con absoluta certeza.

Peirce asevera que el *sinequismo* no admite que los fenómenos físicos y psíquicos sean enteramente distintos, aunque pertenezcan a diferentes categorías de substancias o que funcionen como lados completamente diferentes de un escudo. Para él, todos los fenómenos tienen un solo carácter, a pesar de ser algunos más mentales y espontáneos y otros más materiales y regulares. Éstos presentan de manera semejante una mezcla de libertad y restricción, lo que permite a ellos ser; aún más, los hacen teleológicos o intencionales. Peirce, llevando el dialogismo al extremo, advierte que un *sinequista* no debe decir «Yo soy completamente yo y nada tengo que ver con usted». En primer lugar, afirma, porque todo vecino es, en una medida, usted mismo

y, en segundo lugar, porque todos los hombres que son semejantes a usted y están en circunstancias análogas son, en cierta medida, usted mismo.

Para Peirce, «el *sinequismo* niega que haya cualquier diferencia inconmensurable entre fenómenos; y justamente por eso no hay ninguna diferencia inconmensurable entre estar despierto o adormecido. Cuando se duerme, no se está tan profundamente adormecido cuanto se imagina que esté» (CP 7.573).

La doctrina del *sinequismo* se agrupa con la teoría de los signos y con el edificio filosófico erigido por Peirce. De esa manera puede comprenderse el universo y la lógica que lo gobierna. Como se sabe, Peirce defiende la idea de que todo el Universo está traspasado por signos, si es que no está exclusivamente compuesto por ellos, y declara que la tendencia de todo signo es el crecimiento. Así, el material del Universo para su continuidad es la acción de los signos.

No es por otra razón por la que «una vez que se tenga abrazado el principio de la continuidad ningún tipo de explicación de las cosas nos satisfacerá, excepto que ellas crecen» (CP 1.175). Esto nos remite a otro concepto fundamental de la metafísica peircena, que es el del *falibilismo*. Como nos dice Santaella (1999: 305), «El *sinequismo,* o principio de la continuidad, es la idea del *falibilismo* objetivado. Si el *falibilismo* es la teoría de que nuestro conocimiento nunca es absoluto, sino que navega en un *continuum* de incertidumbre e indeterminación, el principio de la continuidad dice que todas las cosas también navegan en ese *continuum*». En la Metafísica de Peirce «el substrato ontológico del falibilismo», como señala Ibri (1992: 52), «es, de un lado, el reconocimiento del acaso como un principio real responsable por los apartamientos del facto en relación con la ley, y, de otro, el entretejimiento entre acaso y ley configurando el evolucionismo». El *falibilismo* asevera que las leyes de la naturaleza no son absolutas. Siempre hay un principio de incertidumbre y acaso comandando la evolución del Universo. En el caso de que las leyes sean absolutas, éstas serían ciegas e inexplicables» y, consecuentemente, «bloquearían el camino de la investigación» (CP 1.175). Así, el conocimiento, la investigación son siempre abiertos, indeterminados, y es justamente esto lo que garantiza su crecimiento, su evolución. El carácter *sinéquico,* dinámico, en constante crecimiento y evolución de la realidad, es el propio fundamento del acto de cognición, pues «la realidad de las cosas consiste en forzar persistentemente sobre nuestro reconocimiento. Si una cosa no tuviese tal persistencia, sería un mero sueño. Realidad, por lo tanto, es persis-

tencia, regularidad. En el caos original, donde no había regularidad, no había existencia. Todo era un sueño confuso. Podemos suponer que esto aconteció en un infinitamente pasado distante. Sin embargo, como las cosas se están tornando más regulares, más persistentes, están quedando menos oníricas y más reales» (CP 1.175).

Naturalmente dentro de un abordaje de la realidad como la del *sinequismo* no es posible concebirse la cuestión de la verdad como algo absoluto, como defienden muchos sistemas filosóficos y religiosos dogmáticos, o como algo extremamente relativista o inexistente, como quieren algunas doctrinas empiristas. «Verdad es conformidad de un representamen con su objeto» (CP 5.554). Una vez que toda ley es evolutiva, ya que su cierne está en el *falibilismo,* la verdad nunca puede ser absoluta. Su medida siempre estará relacionada con las condiciones de producción de la propia realidad. «Peirce hace de la falibilidad el nudo gordiano del coraje y de la energía para la verdad, sabiendo que la verdad está siempre constreñida por la realidad» (Santaella, 1999: 306).

¿Qué consecuencias tienen tales concepciones para la comprensión de los sistemas religiosos? ¿Cómo pueden contribuir la tendencia del universo al crecimiento, la verdad como correspondencia y la indeterminación para la comprensión de los fenómenos mítico-religiosos? Ante todo, es preciso tener claro que tales fenómenos, típicamente humanos, tienen un característica mental y, por lo tanto, una realidad sujeta a ciertas reglas. Mental y real, como vimos arriba con Peirce, sólo varían en grado. Tales fenómenos también son sígnicos, como aseveramos con Cassirer, y, así, poseen una lógica posible para ser estudiada por la Semiótica. Aún más: tienen consecuencias concretas, prácticas para todos sus practicantes o simpatizantes, esto es, poseen una verdad constreñida por la realidad. Es, pues, imposible para un abordaje como el del *sinequismo,* no concebir las producciones mítico-religiosas como relacionadas —y también determinadas— por la misma evolución que permitió la emergencia del cerebro y del cuerpo humano. El propio Peirce hizo varios comentarios sobre la relación entre *sinequismo* e inmortalidad, uno de los pilares fundamentales de todo y cualquier sistema religioso.

5. INMORTALIDAD Y *SINEQUISMO*

Al comentar un pasaje de un himno brahmánico que dice «Yo soy el puro e infinito Self, soy el extático, eterno, manifiesto, el que todo

atraviesa; soy el substrato de todo lo que posee nombre y forma», Peirce dice que toda comunicación de mente a mente se da por medio de la continuidad del ser. Así, todo hombre que se atribuye un papel en el drama de la creación, a medida que se pierde en aquel papel, se identifica con su Autor (CP 7.572). Aquí, Peirce, coherentemente con su doctrina del *sinequismo,* no ve al creador y la criatura como estancias aisladas y asimétricas en el teatro de la creación. Tal concepción tiene aún consecuencias más significativas para los estudios de los sistemas religiosos.

Peirce afirma, por ejemplo, que «el *sinequismo* se resiste a acreditar que cuando la muerte llega, la conciencia carnal cesa de inmediato» (CP 7.574). La manera como eso ocurre, señala, es difícil de decir, pues aquí como en otros lugares «el oráculo *sinequista* es enigmático» *(ibidem).* Para él, el *sinequismo* reconoce, en primer lugar, que la conciencia carnal es solamente una pequeña parte del hombre y, en segundo lugar, que existe «la conciencia social por medio de la cual un espíritu humano está incorporado en otros y que continúa viviendo y respirando mucho más tiempo de lo que suponen los observadores superficiales» (CP 7.575). Y esto no es todo, continúa: el hombre es un ser capaz de una conciencia espiritual, que lo constituye como el ser de verdades eternas y que está incorporada en el universo como un todo. Usando conceptos semejantes a los que Jung utilizaría más tarde, Peirce afirma que «esto como una idea arquetípica nunca puede fallar» (CP 7.576).

Para ilustrar la idea del *sinequismo* como inmortalidad, Peirce relata el siguiente caso:

> Un amigo mío, como consecuencia de una fiebre, perdió completamente su capacidad de oír. Antes de la tragedia, le gustaba mucho la música y, por extraño que parezca, también después del acontecimiento adoraba quedarse próximo al piano cuando tocaba un buen músico. Entonces le dije: «A pesar de todo usted puede oír un poco». «Absolutamente nada», respondió él. «Pero yo puedo sentir la música por todo mi cuerpo». «¡Caramba!», indagué, «¿cómo es posible que un nuevo sentido sea desarrollado en pocos meses?». «No es un nuevo sentido», respondió él. «Ahora que mi audición se fue puedo reconocer que siempre poseí ese modo de consciencia que anteriormente, junto con otras personas, confundía con audición» (CP 7.577).

Y concluye con el siguiente pasaje: «De modo semejante, cuando la conciencia carnal desaparece con la muerte, podremos percibir inmediatamente que siempre tuvimos una vívida conciencia espiritual que confundíamos con algo diferente» *(Ibidem).*

Al término de esas consideraciones el propio Peirce destaca que a pesar del *sinequismo* no ser una religión, sino una filosofía puramente científica, puede desempeñar un importante papel en la conjunción de la religión con la ciencia.

6. CONCLUSIÓN

A pesar de haber sido poco trabajada en su relación con los sistemas religiosos, la teoría peirceana del *sinequismo* es extremamente poderosa para ofrecer una gran contribución a la semiótica de los sistemas religiosos, superando el idealismo en que se encuentra la mayoría de sus abordajes y el ostracismo a que fueron relegados por las ciencias duras, dado su carácter eminentemente mental y poco afecto a los métodos de las ciencias naturales. La inmortalidad interesa fundamentalmente a los sistemas religiosos porque, antes que nada, es la propia aspiración del cosmos. Y, como sabemos, todo el cosmos está *sinéquicamente* en evolución porque su objetivo último es permanecer.

Referencias bibliográficas

ABBAGNANO, N. (1992). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.

CASSIRER, Ernst (1989). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica.

IBRI, I. A. (1992). *Kósmos Noëtós*. São Paulo: Editora Perspectiva.

— (1999). «Verdade e *continuum*». *Hypnos (A filosofía: seu tempo, seus lugares)* 5, 280-289. São Paulo: Centro de Estudos da Antiguidade Greco-Romana (CEAG) - PUC/SP.

LOTMAN, Iuri M. (1990). *The Universe of the Mind - A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

— (1996). *La semiosfera, I (Semiótica de la cultura y del texto)*. Madrid: Frónesis Cátedra, Universitat de València.

MORIN, E. (1998). *O método 4. As Idéias - Habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Editora Sulina.

PEIRCE, C. S. (1994). *Collected Papers (CP)*. Cambridge: Harvard University Press, Database Intelex Co., vols. I a VIII.

SANTAELLA, M. L. (1999). «A semiótica filosófica de C. S. Peirce». *Hypnos (A filosofía: seu tempo, seus lugares)* 5, 301-307. São Paulo: Centro de Estudos da Antiguidade Greco-Romana (CEAG) - PUC/SP.

SEBEOK, T. A. (1988) «In what sense is language a "primary modeling system?»». En Henri Broms & Rebecca Kaufmann (eds.), *Semiotics of Culure: Proceedings of the 25th Symposium of the Tartu-Moscow School of Semiotics*. Helsinki: Arator Inc.

ESTADO DE LA CUESTIÓN 2

MÉTRICA

José Domínguez Caparrós (ed.)

PRESCRIPCIONES

Túa Blesa

Universidad de Zaragoza

Todo texto aspira a ser él mismo, es decir, a ser él mismo sin dejar abierta ninguna posibilidad a la confusión con cualquiera de los otros, lo que le lleva necesariamente a participar en un debate sobre la identidad. Sobre su propia identidad en cuanto garantía de ser tal texto y no cualquiera de los otros, de alcanzar la diferencia —y habrá que decir que semejante garantía actúa también como horizonte, lo que quiere decir que tanto se avanza hacia él, como se imagina, o reedifica, en otro lugar más allá—. Ahora bien, este ímpetu por alcanzar la diferencia, la que hará posible su propia identidad, no puede llevar, en su hacerse, a un texto tan lejos de todos los otros como para perderse de vista, como para que tal texto no fuese ya reconocible como elemento de la textualidad, perdidos sus vínculos, su aire de familia, con ésta o aquella serie, como para no llegar a ser página del libro único —pretendiéndose literario, del volumen que acoge la textualidad literaria—, de manera que su necesaria diferencia de todos los otros textos habrá de compaginarse con el mantenimiento de tal(es) o cual(es) rasgo(s) compartido(s) con éstos, con la identidad con todos ellos o, al

menos, con algunos. Debate, pues, sin fin, el de todo texto, abierto a una serie ilimitada de soluciones, debate por el cual un texto se afirma y se niega, al mismo tiempo que afirma y niega a todos los restantes; en cualquier caso, los repite, ya sea por la reiteración efectiva de alguno de sus componentes, ya sea por haberlos instituido como punto de partida, desde el cual emprende su fuga, aunque lleva impresa su marca en forma de diferencia. Y, en cuanto tal, también este texto es partícipe de semejante debate.

Es de ahí de donde surge una gran parte de la escritura —será mejor decir que toda ella— teórica. Por supuesto, toda aquélla que establece semejanzas entre unas obras y otras, la que delimita tipos textuales —de hecho, esto es lo que es, claro que entre otras cosas, el tratado *Sobre la Poética* de Aristóteles—, o bien se fundamenta sobre los ya señalados, pero también aquélla otra que simplemente rebate todo ello. Es esta última la posición del pensamiento de, por ejemplo, Benedetto Croce —quien ve tan sólo en la obra su singularidad, aquello que la constituye como idéntica a sí misma y a la intuición de la que es no otra cosa que su expresión, ella misma, como se lee en su conocida *Estética*— o, más modernamente, de Maurice Blanchot, quien en *El libro que vendrá* supo ver, y expresar, cómo la obra no pertenece a tal o cual género, sino que ésta atraviesa todos los tipos y circunscripciones literarias, pero las atraviesa para salir de tales pasos inmaculada, como si fuese indiferente a sus exigencias, sorda a sus preceptos, sin reparar en sus limitaciones, de tal modo que, escribe Blanchot, «cualquier libro concierne únicamente a la literatura» (1979: 25), relación única y directa sin intermediario alguno.

Es el caso, pues, que el señalamiento de rasgos unificadores y la consiguiente elaboración de tipologías han venido atendiendo a los más variopintos componentes de la textualidad, lo que ha conducido a una situación en la cual muchas de las tipologías de los textos literarios que usualmente se manejan —y, desde luego, el conjunto de ellas, si se pudiesen proyectar las unas sobre las otras y observar semejante totalidad— no merecen mayor crítica que el decir que recuerdan —y yo mismo no me excluyo, pues en mi *Logofagias. Los trazos del silencio* he tenido que escribir que un mismo texto es, a un tiempo, un ejemplo, pongamos, de adnotatio y óstracon, etc. (véase Blesa, 1998)—, recuerdan, digo, aquella clasificación de cierta enciclopedia china, cuyo título reclama ser reproducido, *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, citada por Jorge Luis Borges en su «El idioma analítico de John Wilkins». Se lee allí que en tal enciclopedia,

> está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (h) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (Borges, 1960: 142).

Y es que la multiplicidad de criterios —que responden, por una parte, a presupuestos teóricos de lo más diverso, como es lógico, y a la complejidad de formantes de los textos, por otra—, como sucede en el caso de los redactores del citado *Emporio*, hace que los espacios tipológicos descritos no encajen a modo de un rompecabezas, sino que se superponen de tal modo que el resultado acaba siendo desesperanzador por dibujar un sistema tan asistemático que es la imagen misma de lo caótico.

Pese a ello, se persiste en la mirada de Linneo, la cual, al enfocar la variabilidad indefinida de las obras, no cesa de percibir rasgos y toda clase de componentes comunes a éste y aquel texto, similitudes sobre las que se asientan las múltiples tipologías hasta hoy propuestas, sustentadas en principios de la más varia naturaleza.

Parece, sin embargo, que los tipos métricos son de otra especie, pues están bien establecidos, por cuanto sus reglas son precisas, normalmente claras, basadas en la presencia, en un segmento de discurso, de acentos, determinado número de sílabas, identidades fónicas, etc., es decir, se trata de características mensurables con escaso, por no decir nulo, margen de error por cuanto sus unidades son discretas. Pero sucede que la práctica literaria, en no pocas ocasiones al menos, está en continua pugna con las reglas establecidas, como si hubiese hecho suya, elevada a uno de los principios rectores de su dicción, la contradicción. Así, siendo que la distinción verso/prosa admite pocas dudas, se presenta como conflictiva cuando se atiende, por ejemplo, al siguiente poema de Stéphane Mallarmé, del que a continuación copio su título y algunas líneas de su comienzo:

PROSE
pour des Esseintes

Hyperbole! De ma mémoire
Triomphalement en sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu:

Car j'installe, par la science,
L'hymne des coeurs spirituels.

En l'oeuvre de ma patience,
Atlas, herbiers et rituels.
[...]

(Mallarmé, 1992: 55-6)

Es suficiente este fragmento para mostrar cómo las expectativas, escasas, por lo demás, si bien claras, que el título había hecho vislumbrar se arruinan en cuanto se accede al texto, que no es, pese a «Prose», *prosa*, sino, precisamente, lo contrario, *verso*, la negación pura y simple de aquélla, de manera que esta página mallarmeana es, por el nombre, lo uno y, por su disposición rítmica, lo otro: texto en verso cuyo nombre es prosa.

Un caso semejante lo ofrece este poema de Leopoldo María Panero, incluido en su *El que no ve*, del que también copio tan sólo un fragmento de su comienzo:

NECRIFILIA (prosa)

El acto del amor es lo más parecido
a un asesinato.
En la cama, en su terror gozoso, se trata de borrar
el alma del que está, hombre o mujer,
debajo.
[...]

(Panero, 1980: 15)

De nuevo, el nombre del poema en verso es «prosa». Copresencia de lo opuesto, de las dos grandes formas de composición textual, que se diría remite a la idea de Samuel Taylor Coleridge expuesta en su *Biographia Literaria*, donde, preguntándose qué sea la poesía, resuelve contestar a qué sea el poeta, lo que le lleva a situar en el lugar de la definición a la imaginación, es decir,

> This power, first put in action by the will and understanding and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, controul (*laxis effertur habenis*) reveals itself in *the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image; the individual, with representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects* [...] (Coleridge, 1980: 174; estas últimas cursivas son mías).

Ante ejemplos como éste convendrá decir que el texto sobreviene como el lugar de la violencia o, al menos, del roce de lo distinto, de lo

divergente, que ha de conciliarse una vez que ha sido convocado en el texto y presentado hecho todo uno en el acto de lectura. Así, la literatura es aquel espacio de la palabra en el que conviven, como si dijésemos, en armonía, al menos en ocasiones, la ley y su infracción, siendo por otra parte, como es, obvio que la infracción no podría llegar a darse sin la presencia misma de la ley, que en literatura adopta, por lo menos en la edad moderna (aunque al menos ocasionalmente siempre ha sido así), ya no la forma del precepto inviolable, sino la del uso, de la tradición, a modo de su imagen dulcificada y más fácilmente susceptible de transgresión. A esto mismo se refería Blanchot en el citado *El libro que vendrá* cuando escribía que «la excepción nos revela esa "ley" cuya insólita y necesaria desviación la constituye ella también» (1979: 125).

Más delicado es el caso en que la caracterización tipológica no implica tan sólo la organización rítmica, sino que atañe además a rasgos estilísticos e incluso temáticos. Así, entre las cantigas de la lírica gallego-portuguesa se distinguen las «de maestría», que carecen de estribillo y tratan preferentemente de amor, y las «de refram», que sí incluyen estribillo y que se usan en las cantigas de amigo y también de escarnio (obsérvese que se dice «preferentemente»), o la endecha, que, si se caracteriza por su asunto luctuoso, los tratadistas no dejan de señalar que el verso de que se sirven es usualmente breve, o, en fin, es común que el villancico se ocupe de tema religioso y el estribote lo es tanto por su carácter burlesco, cuanto por su estructura de zéjel octosilábico. Y, para poner otros ejemplos, considérese el limerick, escritura del sinsentido, por una parte, y de organización sintagmática y versal bien fijada, por otra, o el haiku, de caracterización también múltiple. Por supuesto, todos estos tipos de estructuras imponen sus peculiares reglas y restricciones compositivas en un cierto momento, las mantienen durante un tiempo más o menos largo, pero se podría decir que tales normas están destinadas siempre a la relajación y que ninguna de ellas carece de alguna disposición derogatoria, como si la caducidad les fuese inherente.

Siendo así, las caracterizaciones de los tipos textuales y sus designaciones son únicamente elementos a la espera de su utilización recta o violentada. Esto último es lo que sucede en el siguiente poema de Antonio Martínez Sarrión de *Horizonte desde la rada*, en el que, por lo demás, el título es toda una advertencia:

HAI-KU CON TODA LICENCIA

Con gracia cabecea la embarcación
en el centro geométrico de mi punto de mira:

sale de foco, resta su canción.
Enamorado el mar, hondo respira.

(Martínez Sarrión, 1983: 49)

Siendo que el haiku, además de otras determinaciones, tiene una serie de reglas compositivas que son de naturaleza métrica, por las cuales un haiku consta de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente, tal como sucede en los textos tradicionales japoneses (literatura cuya versificación es de naturaleza silábica, como es bien sabido), el poema de Martínez Sarrión excede tanto el número de versos canónicos, cuanto la extensión silábica de cada uno de ellos y además incluye la rima (ausente en sus modelos), por lo que este haiku es, siendo que el título lo nombra así, un haiku, aunque, también de acuerdo con el título, lo es «con toda licencia». Y añadiré que no se violan únicamente las reglas versificatorias, sino también aquéllas que atañen al estilo, como la economía de medios, etc. Claro que habría que añadir que el haiku desde su implantación en la literatura hispánica, desde sus verdaderos inicios en la obra de José Juan Tablada, ya experimentó algunas innovaciones con respecto a la tradición japonesa. Así, los seminales poemas de *Un día...* (1919) de Tablada, si bien mantienen la práctica totalidad de ellos la composición en tres versos, presentan una notable libertad en la medida de éstos e introducen sistemáticamente la rima de los versos impares y van todos ellos dotados de título, con lo que inauguraban en este nuevo ámbito literario un tipo poético que se desvinculaba de algunos de sus modos japoneses, de manera que el haiku hispano comenzó desde sus textos fundacionales siendo haiku con toda licencia, de lo que el poema citado parece levantar acta [1].

Según esta tradición hispana, de incorporación con adaptación, en la práctica poética se vienen denominando haikus textos que ni de lejos recuerdan a las muestras de Matsuo Bashó y del resto de haikistas japoneses, sino que, aunque dicho sea de manera muy imprecisa, tan sólo se atienen a una cierta brevedad, tal como sucede con la mayoría de los que exhiben tal título en la obra del poeta español contemporáneo que con mayor frecuencia presenta este tipo de poemas en sus

[1] De hecho, *Un día...* se subtitula *Poemas sintéticos* y no utiliza los términos haiku o hai-kai, si bien la filiación es indudable desde el poema-dedicatoria inicial (en el que se nombra al mismísimo Bashó). No deja de anotar este hecho Héctor Valdés en el prólogo a su edición de las poesías de Tablada, donde escribe que el citado libro es «no de hai-kái, sino de "poemas sintéticos": los llamó así seguramente porque las dimensiones de sus poemas no se ajustaban a la forma clásica del haikú» (Tablada, 1991: 18).

libros, Leopoldo María Panero, a propósito de los cuales advertí en otra ocasión, en *Leopoldo María Panero, el último poeta*, que «son tales únicamente por cuanto así se indica en los títulos o subtítulos y por ser poemas breves» (Blesa, 1995: 30), lo que, sin embargo, tampoco cumple, como se verá, el que transcribo ahora, tomado de *Narciso en el acorde último de las flautas*:

LE BON PASTEUR

(Haikú)

Es duro el trabajo de la pesadilla,
es duro
arrastrar día el carro de las marionetas,
de noche; y ser una de ellas
mañana, cuando abran los ojos
para no ver
que la bailarina de cuerda danzando entre ellas
mueve ella misma el resorte.

(Panero, 1979: 96) [2]

Si sobre el poema antes transcrito ha habido que decir que los límites métricos del haiku habían sido desbordados, ahora hay que repetir lo mismo, sólo que, como suele decirse, corregido y aumentado, en armonía, por cierto, con la poética del exceso en la que se inscribe la escritura de Leopoldo María Panero. Y para lo que aquí importa lo destacable es que se sigue conservando el marbete de haiku para titular, designar, textos que poco o directamente nada tienen que ver con las características de tal tipo poético, al tiempo que, en otras ocasiones, sirve para nombrar poemas que sí entran dentro de los límites de tal poética y no sólo en los aspectos métricos. Así, por ejemplo, los reunidos por Vicente Huici en *Teoría del extraño movimiento (25 haiku)*, de los que copio el que abre la colección:

entre las ruinas
la túnica de Ulises
y sus sandalias

(Huici, 1985: 11).

[2] Como el lector habrá observado, «arrastrar día el carro de las marionetas» incluye una errata, que se repite en la recopilación de la obra poética de Panero *Poesía 1970-1985* (1986: 163), y cuya lectura probable es «arrastrar *de* día».

Además de que el número de versos y las sílabas de éstos son los canónicos, ha de anotarse el estilo nominal, el no transcurso del tiempo, ese puro presente tan tópico del haiku, la referencia al paisaje, el sugerir más que el decir, como rasgos haikistas (aunque el lector habrá notado la falta del «kigo», de la palabra de estación, como sucede, por lo demás, en no pocos de los textos japoneses modernos), lo que, sin embargo, se combina aquí con elementos característicamente típicos de la tradición occidental en un texto híbrido que no renuncia a ninguna de las tradiciones, sino que da como resultado una plena fusión. Así, «haiku» es término de una significación de lo más inestable: si en unas ocasiones se corresponde con toda una serie de dispositivos rítmicos, estilísticos y de contenido —digámoslo así—, es decir, continúa una composición tradicional, en otras es una indicación que no se refleja en ninguno de los componentes del poema, como si de una denominación vacía se tratase, si bien, habrá de decirse que también en estos casos se perpetúa una tradición, sólo que de un modo singular.

No es el citado el único tipo poético que presenta paradojas y, como veremos, no menos significativas que las puestas en evidencia por los haikus y, en realidad, por todos los tipos textuales. Así, la sección II de «Jeunesse» de Arthur Rimbaud en *Illuminations* lleva el título de «Sonnet», cuando es sin más poema en prosa, tal como muestra este fragmento:

> *Homme* de constitution ordinarie, la chair n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger, —ô journées enfantes! le corps un trésor à prodiguer; —ô aimer, le péril ou la force de Psyché? La terre avait des versants fertiles en princes et en artistes, et la descendance et la race vous poussaient aux crimes et aux deuils: le monde votre fortune et votre péril (Rimbaud, 1972: 147).

Y también bajo el mismo epígrafe la forma esquiva la organización típica, ahora no como prosa, sino en verso, aunque ni presenta los catorce canónicos, ni siquiera se somete al isosilabismo, etc., este poema de *La rosa firme* de Koldo Artieda:

SONETO

Impulso lunar
de un corazón abierto
arde
estallar
en azulados
oscuros claros
blanquísimos

(Artieda, 1982: 34).

En realidad, cualquier comentario se me antoja absolutamente superfluo, de manera que paso a atender otro caso.

He mencionado antes, como ejemplo de estrofa que responde a reglas métricas y también a otras —cual es la repetición de ciertos elementos en algunos de sus versos—, el limerick. El siguiente texto de *Teoría* de Leopoldo María Panero incumple unas y otras, aunque, por supuesto, la mención del tipo poético al que pertenece no falta:

LSD limerick

Alicia en el llano sonaba
con rojo teji·ó su baba
un viejo en la cruz·ágata
en lámpara viejo ojo y cruz
esquizofrénico niño mas
un viejo que en el yano hablaba.

(Panero, 1973: 72) [3]

Es verdad que la versificación de este tipo textual responde a los principios de la poesía en lengua inglesa (cinco versos, de los que los 1, 2 y 5 son trímetros y los 3 y 4 dímetros, con rima *aabba*) y que, por tanto, alguno de ellos requeriría cierta adaptación al escribir en español (en cuanto a lo ya indicado, el lector puede hacer el análisis para comprobar las violaciones), pero el típico paralelismo de los versos inicial y final, que era fácilmente reproducible, tampoco se ha mantenido, aunque sí se trata de un limerick en cuanto expresión del disparate. Sólo queda añadir que Panero conocía bien las características de este tipo poético, pues el año anterior a la publicación de *Teoría* había aparecido su traducción, bajo el título de *El ómnibus, sin sentido* (Lear, 1972), de un conjunto de limericks de Edward Lear [4].

Me referiré ahora al poema en prosa, que quedó caracterizado por Charles Baudelaire, en el prólogo a sus *Petits poëmes en prose (Le spleen de Paris)*, como «une prose poétique, musicale sans rhythme et sans rime» (1973: 22). Así, el poema en prosa quedaba instituido como un texto poético caracterizado negativamente en cuanto que implicaba la renuncia a los recursos que tradicionalmente habían venido configurando al poema. A partir de entonces, la noción de

[3] Tengo en cuenta las correcciones de la edición en *Poesía 1970-1985* (1986: 106).
[4] Sobre los trabajos de traducción de Panero, que él prefiere llamar perversión, véase mi *Leopoldo María Panero, el último poeta* (Blesa, 1995: 79-89).

poema se ha ampliado, tanto que se desliga de la idea misma de verso y los elementos que, repetidos, lo constituyen. Ahora el poema, el poema en prosa, simplemente no tiene ya versos («sans rhythme»), ni tampoco rima («sans rime»). Se clausuraban aquí las imposiciones que la oralidad había imprimido sobre el discurso poético. En la era de la literatura escrita, tal requisito era ya superfluo, una excrecencia de otro universo literario (como el verso libre confirma), una deuda con la tradición —pero, siendo la tradición otra, la de la literatura oral, la deuda era gratuita—, universo que, por lo demás, pervive, pues los universos literarios no se sustituyen, sino que más bien se superponen en relación de convivencia y tanto es así que, siendo el poema en prosa el tipo poético más característico, junto a la novela, de la literatura escrita (la literatura doblegada finalmente a su étimo, a la letra), no ha relegado al olvido las estructuras estróficas tradicionales, ni tan siquiera es ni con mucho el más frecuente —y creo que cabe añadir que, en términos generales, tampoco el más prestigioso— en la producción literaria de la etapa contemporánea y, en consecuencia, muy escasamente atendido en los estudios literarios. Parece como que el peso de la tradición ejerce su presión mucho más allá de las condiciones que impusieron unas determinadas formas y las explican y, así, los cambios ocurren siempre fuera de su tiempo, inevitablemente a destiempo.

Sin embargo, el desarrollo del poema en prosa ofrece muestras que suponen un absoluto desvío de las reglas negativas que enunció Baudelaire. Y no se trata ahora de que otras estructuras lingüísticas de repetición (anáfora, etc.) doten de ritmo al discurso poético —como sucedía ya en no pocos de los textos de Baudelaire (véase *Le poème en prose*, de Suzanne Bernard, 1994: 136-45)—, sino de dar la espalda a los preceptos fundacionales para producir un extraño y paradójico, otra vez, texto. Sea este poema de *Mandorla* de José Ángel Valente:

ESPACIO

> El espacio que sólo se divide en gérmenes de gérmenes de gérmenes. El tiempo que empieza apenas a durar. El movimiento que está ya consumado en esta mano inmóvil y tendida al arqueado lomo del animal en el que tiene forma, no fraguada aún la forma, la caricia. La longitud enorme del camino que la mano habrá de recorrer hasta alcanzar el punto en donde, posada ya en el tacto, aguarda la mirada. No media el tiempo sino la interminable duración del deseo entre la palma y el suave descenso de tu vientre. Antecesión o sucesión. Yo estoy llegando a ti y aún no toco tu borde, en el que ya se abrasa la memoria.
>
> (Valente, 1982: 17)

Como el lector habrá observado, este poema en prosa —de que se trata de tal cosa no puede haber ningún género de duda— resulta en la lectura plenamente rítmico. Y es que todo el discurso de «Espacio» —título que, por otra parte, impone rememorar el gran poema de Juan Ramón Jiménez, una de las mayores muestras de este tipo textual y uno de los mayores poemas contemporáneos— está metrificado en secuencias rítmicas endecasilábicas y, dicho brevemente, otras de clave impar, es decir, las formas versificatorias más características de la poesía en verso de José Ángel Valente, de manera que, en lo que al ritmo se refiere, en la lectura, en la audición, no hay diferencia sustancial —excepción sea hecha de las pausas— entre sus poemas en verso y este «Espacio» y varios otros más de sus poemas en prosa, que se identifican como tales tan sólo por su disposición gráfica. Pero esto no es poco, pues cada una de estas disposiciones inscribe al texto de que se trate en una determinada estela de tradición poemática y, en la lectura, se está reclamando tal perspectiva (independientemente, o no, de que temas, estilos, etc. abran sus propias líneas de lectura).

Pero es el caso que Baudelaire había escrito que el poema en prosa era, según hemos visto, «une prose poétique, musicale sans rhythme et sans rime». Sin embargo, este «Espacio» —y muchos otros poemas en prosa y muchos más todavía si se considera tan sólo alguno de sus pasajes— es una prosa poética, musical sin rima («sans rime») y sin verso («sans rhythme»; «comprenons du rhythme *des vers*», señala Suzanne Bernard, 1994: 129; la cursiva es suya), y, pese a ello, con ritmo. Si bien renuncia a la imposición rítmica básica de la oralidad, al verso, este tipo de poema en prosa la recupera en una forma disfrazada, fundiendo el ritmo del discurso y la representación prosaica. Como tipo literario de la modernidad, el poema en prosa sólo pudo concebirse en cuanto negación, pero esa capacidad negativa no se consumió en su formación, sino que, grabándose en él como si le perteneciera para siempre —se diría que como destino—, continúa en él en ejemplos como el citado, textos que se revuelven contra su propia definición, mostrando de este modo que su esencia es la violación de la norma, y hasta tal punto es así que se alcanza la transgresión de su propia norma transgresora (en su momento; aunque también, al menos en parte, hoy por la mencionada escasez), sin dejar por ello de ser, con toda legitimidad, poema en prosa [5].

[5] La metrificación del discurso no se da únicamente, por supuesto, en el poema en prosa. Francisco Umbral, por ejemplo, somete ocasionalmente el lenguaje de su columna periodística a períodos rítmicos.

El siguiente ejemplo, uno de los textos que componen *Baladas del Dulce Jim* de Ana María Moix —conjunto de poemas en prosa, alguno de los cuales, por otra parte, es híbrido por cuanto incluye algún fragmento en verso—, lleva un poco más allá este quehacer de deshacer:

[XV]

Ay madre, ya soy como la España; ni chicha ni limoná, loquita del corazón y dura como la caña.

(Moix, 1983: 32)

En efecto, este brevísimo poema en prosa no sólo adopta la dicción metrificada, sino que además incorpora una cierta rima, con lo que supone la negación de las negaciones que Baudelaire había proclamado, de manera que el poema de Ana María Moix representa algo así como el poema en prosa anti-poema en prosa.

Los ejemplos anteriores, y muchos otros textos equivalentes, permiten atisbar con cierta claridad cuál es el valor moderno, por lo menos, que las estructuras estróficas o, si se prefiere, los tipos poéticos definidos por su disposición rítmica, y también de otras naturalezas, tienen. Si en clave clásica —mucho mejor que decir en época— «soneto» designa una combinación bien fijada y lo mismo, *mutatis mutandis*, cabe decir de «haiku», «limerick», etc., o de la disposición gráfica en el caso de un poema en prosa, en clave moderna la situación es muy otra: tales términos, y la disposición gráfica advertida, se han abierto hasta alcanzar una profunda ambigüedad, de modo que, si, en algunos casos, continúan remitiendo a una organización tradicional, repetida, en otros, tal función se ha anulado. No por ello la aparición de tales indicaciones tipológicas en los textos es superflua, sino que lo que se ha producido es una revalorización, de manera que «haiku» en el título de un poema que no cumple ninguna de sus reglas compositivas puede adquirir una tonalidad irónica o hacer manifiesta, sin más, la paradoja, tal como también ocurre, creo que en grado máximo, con la disposición gráfica en el poema de Ana María Moix citado. En cualquier caso, sucede que semejantes señales continúan remitiendo a una tradición —abriendo así uno de los caminos de lectura posibles o uno que es necesario—, al par que la muestran violentada. Con ello las oposiciones soneto/no-soneto, etc., se diluyen, pues un texto puede ser tanto soneto, por su denominación, cuanto no-soneto si se atiende al número de sus versos, y otro es poema en prosa, por la forma en que se representa en la página, y, sin embargo, su prosa es tan rítmica como si fuese verso y además hasta alguno de sus seg-

mentos riman. En definitiva, los textos «incluidos en esta clasificación», para decirlo con expresión del *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, en cualquiera de ellas, han llevado a cabo una neutralización de las diferencias que los identifican —lo que se extiende a todos los valores que conlleven los tipos, valores que son inherentes a toda distinción y, por supuesto, arbitrarios— y difieren esas diferencias a un momento que está siempre por llegar, diferidas al país de nunca jamás.

Desde allí llega la reconstrucción de un tipo de texto que deja atrás la oposición, por ejemplo, haiku/no-haiku, el sistema, por cuanto hay algún poema que es tanto lo uno como lo otro, las dos cosas a un tiempo y, sobre todo, algo más que todo eso. Y habrá que conceder a estas prácticas de escritura el que llevan a cabo la deconstrucción de todo un sistema, no sólo el del caso específico que representan, sino, en último término, el de toda tipología textual y la posibilidad misma de establecerla. Por otra parte, los textos aquí citados y todos aquellos que cumplen esta desestabilización del sistema literario —o, dicho de otro modo, la sustitución de un sistema por otro— serían de verdad los auténticamente literarios si se acepta la idea de Maurice Blanchot, leída en su ya citado *El libro que vendrá*, según la cual «la esencia de la literatura consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la estabilice o realice» (Blanchot, 1979: 225), textos que además hacen exhibición de esa fuga al consignar el nombre de la determinación a la que escapan.

Nos enseñan, por último —ya se entiende que en esta lectura y no como conclusión definitiva, pues en este sentido estas páginas sólo deben leerse como el comienzo de un trazado aún por recorrer—, nos enseñan, digo, que el ser un texto ejemplo de un determinado tipo es el resultado de haberse sometido a un conjunto de prescripciones sobre cómo han de organizarse algunos de sus elementos compositivos, pero también que tales prescripciones contienen en sí mismas su propia cláusula de prescripción, si bien de un modo según el cual su prescripción no impide, más allá de ella, la inscripción de sus prescripciones en la escritura.

Prescribir: decretar y caducar. A la vez.

Referencias bibliográficas

ARTIEDA, Koldo (1982). *La rosa firme*. Madrid: Trieste.

BAUDELAIRE, Charles (1973). *Petits poëmes en prose (Le spleen de Paris)*, Robert Kopp (ed.). París: Gallimard.

BERNARD, Suzanne (1994). *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. París: Nizet (1.ª ed. 1959).

BLANCHOT, Maurice (1979). *El libro que vendrá*. Pierre de Place (trad.). Caracas: Monte Ávila.

BLESA, Túa (1995). *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: Valdemar.

— (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: «Trópica». Anexos de *Tropelías*.

BORGES, Jorge Luis (1960). «El idioma analítico de John Wilkins». En *Otras inquisiciones*, 139-144. Buenos Aires: Emecé.

COLERIDGE, Samuel Taylor (1980). *Biographia Literaria*. George Watson (ed. e intr.). Londres: Dent & Sons.

HUICI, Vicente (1985). *Teoría del extraño movimiento (25 haiku)*. Pamplona: Pamiela.

LEAR, Edward (1972). *El ómnibus, sin sentido*. Leopoldo María Panero (selec., trad. y pról.). Madrid: Visor.

MALLARMÉ, Stéphane (1992). *Oeuvres complètes*. Henri Modor y G. Jean-Antony (eds.). París: Gallimard.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1983). *Horizonte desde la rada*. Madrid: Trieste.

MOIX, Ana María (1983). *Baladas del Dulce Jim* (1969). En *A imagen y semejanza*. Barcelona: Lumen.

PANERO, Leopoldo María (1979). *Narciso en el acorde último de las flautas*. Madrid: Visor.

— (1980). *El que no ve*. Madrid: La Banda de Moebius.

— (1986). *Poesía 1970-1985*. Madrid: Visor.

RIMBAUD, Arthur (1972). *Oeuvres complètes*. Antoine Adam (ed.). París: Gallimard.

TABLADA, José Juan (1991). *Obras. I. Poesía*. Héctor Valdés (recopilación, ed., pról. y nn.). México: UNAM (1.ª ed. 1971).

VALENTE, José Ángel (1982). *Mandorla*. Madrid: Cátedra.

SOBRE MÉTRICA COMPARADA

José Domínguez Caparrós

A la hora de definir y explicar un programa de actividades comparatistas en el campo de la métrica, es imprescindible mirar a lo que sobre el asunto dicen tanto quienes tratan de definir la literatura comparada como quienes tratan de definir la métrica. En segundo lugar, habrá que examinar qué es lo que hacen las investigaciones métricas que puede ser calificado de comparatista.

1. TEORÍA DE LA LITERATURA COMPARADA Y MÉTRICA

Aunque no es éste el momento de plantear una definición o discusión sobre qué es la literatura comparada, porque tampoco es el objetivo de este trabajo, sí es útil observar cómo no faltan las referencias a la métrica en las discusiones —nada escasas, por otra parte— acerca de la disciplina comparatista, entendida, como quiere Claudio Guillén (1985: 14), no sólo como una rama de los estudios literarios, sino como una tendencia, «o sea, una forma de exploración intelectual, un

quehacer orientado por inquietudes e interrogaciones específicas». Por ser «rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales», aporta a la historia literaria, según el mismo Claudio Guillén, «unas clases y categorías que no son meramente nacionales». No falta, entre los ejemplos de estas categorías, la métrica, cuando sigue diciendo el crítico español: «Piénsese en un género multisecular como la comedia, un procedimiento inconfundible como la rima, un vasto movimiento, europeo y hasta mundial, como el Romanticismo» (Guillén, 1985: 13).

El comparatismo en métrica tiene que partir de una constatación como la que hace Wolfgang Kayser al principio de su presentación general —y comparada— de los conceptos fundamentales del verso:

> Por más que nos remontemos en la historia de la literatura de nuestro pueblo o de otro extranjero, tropezamos siempre con una forma de lenguaje, extrañamente delimitada, que se designa tradicionalmente con el nombre de verso (Kayser, 1972: 103-104).

Si fuéramos antropólogos podríamos continuar la indagación de los fundamentos de esta constante expresiva del hombre y quizá llegáramos a confirmar una observación como la de Eleazar Meletinsky (1989: 16) que traduzco seguidamente:

> La calidad estilística del arte verbal primitivo está unida al rito mágico en un tiempo en que la poesía depende del saber mítico y sagrado... Por eso la poesía ritual lírico-épica es cantada, después versificada, caracterizada por un estilo específico, mientras que la narración del mito en prosa, en el cuadro del rito o fuera de él, es neutra desde un punto de vista estilístico.

El origen sagrado y mítico de la poesía —Platón nos ilustraría también sobre estas relaciones— explica unas características de estilo entre las que se encuentran el canto y el verso [1]. Pero no vamos a seguir nuestra indagación por este terreno, sino que volvemos al más familiar al teórico de la literatura.

[1] No es inoportuno recordar que Aristóteles fundamenta en la «naturalidad» de imitación, armonía y ritmo el nacimiento de la poesía: «Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos), desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones» (1448b).

Aceptada la base común sobre la que establecer la comparación (el verso), las diferencias saltan inmediatamente a la vista en cuanto que observamos la influencia que los diferentes sistemas lingüísticos tienen en la morfología de sus respectivos versos. Ahora bien, estas diferencias no constituyen una barrera, sino un acicate estético para la vida artística del verso. No nos van a faltar ejemplos que demuestren cómo en la comparación, en la imitación de formas métricas extrañas encuentra la poesía una de sus más importantes fuentes de renovación. Los teóricos de la literatura comparada no se han olvidado del importante papel del intercambio de formas métricas. Así, en el contexto de una discusión sobre invariantes del lirismo, Etiemble trata de los metros y las formas bajo el epígrafe de «lo propio del lirismo», donde también caben las imágenes y los temas. Nos interesa ahora oír sus palabras:

> Ciertamente, la naturaleza de cada lengua orienta la factura de los poemas. [...] Una lengua que ha perdido el sentido de las sílabas largas y breves no construirá jamás versos basados en la cantidad de las sílabas y cantará de otra manera. Una lengua como el francés poco y regularmente acentuada, no organizará su prosodia sobre el acento tónico. Acentuado en la inicial, el húngaro tendrá otras dominantes métricas distintas seguramente a las del polaco, acentuado en la penúltima. Con tales precisiones, podemos admirar cómo cada lengua, en el interior de su sistema, o por acción de sistemas extranjeros, crece en estructuras líricas. Contaminados, uno por la métrica árabe, otro por la métrica india, la lírica persa y la malaya alcanzarán esquemas originales; de igual manera ocurrió con la poesía húngara después de su encuentro con Inglaterra y Francia (gracias a la revista *Nyugat)* (Etiemble, 1974: 121-122).

En la lucha entre los límites que impone la lengua propia y el ejemplo de manifestaciones artísticas en otras lenguas (con límites distintos) se produce una renovación en el verso que no es distinta de la que se da en otros aspectos de la obra literaria y que hace necesario el trabajo del comparatista. Bien claro lo dice Claudio Guillén (1985: 22):

> Es erróneo tener presente, como modelo o imagen del gran escritor, a quien encaja perfectamente en el homogéneo entorno cultural que lo rodea, ciñéndose a una sola lengua, un sistema literario único, unos procedimientos cerrados de versificación, un círculo social suficiente.

El comparatismo es necesario para entender la estética de un autor o una época. Y también para comprender la historia de una versifica-

ción [2]. Consecuencia ineludible es que el estudio de una literatura no puede prescindir de la comparación, que además actuará como correctivo de las visiones demasiado centradas en las formas de una literatura nacional. Al tiempo que no es raro observar cómo «cuestiones de teoría poética y de los géneros no se pueden solucionar adecuadamente sobre la base de una única literatura nacional» (Schmeling, 1984: 10). Porque, según aclara René Wellek (1969: 62):

> El gran argumento a favor del término «literatura comparada» o «general», o simplemente «literatura» sin más, es la falsedad evidente de la idea de una literatura nacional conclusa en sí misma. La literatura occidental, por lo menos, forma una unidad, un todo.

Eso sin insistir, desde el lado de los resultados de los análisis concretos, en las «[...] consecuencias grotescas cuando los problemas literarios se estudian con referencia a puntos de vista expresados en una determinada lengua y a textos y documentos escritos en dicha lengua solamente» (Wellek, 1969: 64).

Es oportuno también reproducir ahora lo que László Gáldi dice, al principio de la introducción a su *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine,* sobre el carácter de su trabajo:

> [...] intentaremos satisfacer en todos los aspectos a las exigencias de una disciplina que nos gustaría considerar como la «historia comparada de la versificación». Porque no es en absoluto dudoso que existe una historia —aún apenas entrevista— del verso europeo en tanto que parte integrante de la historia de la civilización europea; por consiguiente, la evolución del verso rumano no puede ser en absoluto examinada en sí misma. Los contactos múltiples que el pueblo rumano ha tenido con una serie de pueblos y de civilizaciones nacionales nos obligan a enfocar esta evolución bajo el signo del comparatismo (1964: 5).

Y, en efecto, el índice del libro ya es bastante elocuente, cuando habla de reformas de origen húngaro y reformas de origen polaco, por

[2] Otra vez acudo a Wolfgang Kayser (1972: 130) para reproducir sus nítidas palabras: «Casi siempre los trabajos relacionados con problemas históricos del verso obligan a dirigir la mirada al extranjero, pues precisamente en este terreno, desde el principio, han sido grandes los intercambios e influjos recíprocos, puesto que en la métrica antigua del latín medieval existen fuentes comunes de influencia. La observación minuciosa de cómo se han ejercido estos influjos en pugna con el sentimiento autóctono del verso promete valiosas deducciones sobre las fuerzas que actúan en la literatura de cada país».

ejemplo. Allí encontramos también términos españoles como: alejandrino, verso de arte mayor, romancero español, o seguidilla.

2. MÉTRICA COMPARADA

Si de las observaciones generales pasamos a fijarnos en el lugar de las cuestiones de métrica en un plan de estudios comparatistas, este lugar está entre el grupo de problemas de que se ocupa la POÉTICA COMPARADA. Disciplina que, según P. Brunel (1983: 135), trata de la comparación de las prácticas literarias, «de la escritura, en el sentido en el que se emplea normalmente este término hoy». Es decir, la métrica comparada se integra en el estudio de las formas. Un esquema de los apartados que constituyen el mencionado estudio de las cuestiones formales nos lo ofrece Jean-Louis Backès (1989), quien organiza su presentación de POÉTICA COMPARADA en: MÉTRICA GENERAL, RETÓRICA, TEORÍA DE LOS GÉNEROS [3].

En el contexto de las discusiones generales, insistamos en el necesario carácter comparatista del estudio del verso. Acudimos otra vez a Claudio Guillén, quien en este punto se basa en el trabajo presentado por Craig LaDrière al Segundo Congreso de la Sociedad Internacional de Literatura Comparada sobre el método comparativo en el estudio de la prosodia, publicado en 1959. Del comentario de Claudio Guillén, reproducimos las siguientes palabras:

> Pues bien, LaDrière razona con vigor que el examen prosódico de las estructuras del verso ha de ser por fuerza comparativo. Toda prosodia es una teoría. Pero si ésta se basa en el *corpus* de una sola literatura o tradición lingüística se corre el riesgo de que sea insuficiente. Tan sólo el inventario previo de los principales sistemas prosódicos da acceso con claridad a las relaciones de éstos con las lenguas o familias de lenguas. Por la ausencia de la rima el japonés se asemeja más al latín que al chino (Guillén, 1985: 195).

[3] Antes de entrar en una mayor precisión de lo que se deba entender por MÉTRICA COMPARADA, recordemos la estrecha relación que R. Jakobson establece entre poética comparada y tipología métrica. En palabras del teórico rumano Adrian Marino (1988: 124-125), que traduzco del francés: «Roman Jakobson plantea de entrada el problema mismo de la poética comparada a propósito de la tipología métrica. Esta desembocará en el "desarrollo gradual de la tipología métrica y quizá en el estudio comparado de las literaturas y de las culturas"».

No vamos a seguir dando detalles de los parentescos prosódicos entre distintos sistemas de versificación. Parentescos que quedan perfectamente ilustrados en el párrafo de LaDrière que Claudio Guillén reproduce a continuación.

Ya antes René Wellek (1969: 63) había sostenido:

> La historia de temas y formas, de artificios y géneros, es, evidentemente, internacional. [...] Incluso la historia de la métrica, aunque íntimamente vinculada a los diferentes sistemas lingüísticos, es internacional.

Por eso más adelante vuelve a mencionar la posibilidad del intento de una historia comparada de la métrica, que ilustra con el ejemplo de trabajos como el de Antoine Meillet (1923) sobre los orígenes indoeuropeos de los metros griegos, o el de R. Jakobson (1933) sobre el verso épico yugoslavo y su proximidad «de esta pauta clásica que combina un verso silábico con una cláusula cuantitativa de singular rigidez» (Wellek, 1969: 205).

Para terminar, insisto en la necesidad de una métrica comparada, preconizada desde las reflexiones sobre la comparatística. El siguiente párrafo, que puede leerse en una presentación general de la literatura comparada (Brunel, Pichois y Rousseau, 1983: 140), fundamenta muy bien el carácter comparatista de los estudios de métrica:

> ¿Por qué no pensar también en una versificación comparada? En 1841, en su *Ensayo filosófico sobre el principio y las formas de la versificación,* Edelestand Du Méril declara que «antes de investigar bajo qué influencias literarias la imaginación de un pueblo se ha desarrollado, y qué acción ejerce a su vez sobre el desarrollo de las naciones extranjeras, se siente [...] la necesidad de examinar qué papel corresponde a la versificación en la historia comparada de las literaturas». Cuarteto, tercia rima, dístico, combinaciones tan extendidas; verso libre, verso blanco, rima, ritmo, vocabulario prosaico o poético, problemas de importancia general: todo esto sólo raramente ha sido examinado. Cómo la poesía está unida a ciertas técnicas, buen asunto para un comparatista medievalista. ¿Qué se entiende por poema en prosa según las literaturas? Al final, incluso las nociones de prosa y de poesía, comparativamente estudiadas, permitirían aclarar un poco la noción de literatura.

La conclusión que se impone parece ser que no sólo es posible una métrica comparada, sino que sólo es posible un estudio de la versificación que tenga muy presente la comparación entre distintos sistemas prosódicos.

Veamos ahora, desde el campo de las teorías métricas, qué se dice sobre una métrica comparada.

3. CONVENCIÓN Y COMPARACIÓN

La aludida dependencia que el verso tiene respecto de un determinado sistema lingüístico no anula otro de los aspectos esenciales de los hechos métricos: el convencional.

Un lingüista que tanto ha hecho por la métrica comparada como Roman Jakobson insiste en el aspecto convencional de las leyes rítmicas, que las vincula a la poética. Por venir del sabio ruso, estas palabras tienen un valor especial:

> El autoproclamado «espíritu de la lengua» (aplicado a la rítmica) se revela frecuentemente sometido a examen que no es más que una suma de costumbres rítmicas propias de tal individuo o de tal escuela poética.

Estas palabras están dichas a propósito de afirmaciones tan frecuentes en los tratados de métrica como las que asocian determinados fenómenos rítmicos al carácter de una lengua. Recordemos la «naturalidad» del octosílabo en la poesía española, o la posibilidad del triunfo de la rima asonante en una lengua con vocales tan claras como la castellana. Jakobson ponía como ejemplo afirmaciones corrientes de los manuales escolares rusos que sostienen cómo el sistema silábico se ve como extranjero, frente a la acomodación del sistema tónico al espíritu del ruso.

Es más. Frente a quienes piensan que el verso correcto será leído siempre como tal aunque se escriba todo seguido como la prosa, afirma Jakobson (1923: 40-41):

> [...] que si el Monsieur Jourdain de Molière podía no sospechar que hablaba en prosa, debía a pesar de todo tomar necesariamente conciencia de los versos, percibirlos y experimentarlos en cuanto tales; por supuesto, puede no tener la menor sospecha de ninguna terminología prosódica, pero en la medida en que, en presencia de los versos, no los percibe como un fenómeno que pertenece a un sistema lingüístico completamente diferente, los versos en tanto que versos (respectivamente sus elementos) sencillamente no existen para él.

Este ingrediente es esencial para comprender la relación del verso con lo social, en sentido amplio, lo que da una dimensión mayor al comparatismo métrico, que no se limita a los rasgos prosódicos y estructurales, sino que implica muchos más aspectos. Aunque nos limitemos a la comparación de las propiedades formales de los distintos sistemas métricos, no sobra recordar la amplitud de campos en los que se puede apreciar una intervención de las características métricas. Por poner un ejemplo muy elocuente, véase la perspectiva, que traza John Lotz al final de su imprescindible presentación general de la métrica, desde el punto de vista de sus componentes lingüísticos. Allí se indica que la descripción métrica debería integrarse en un esquema más amplio de relaciones con fenómenos de otras disciplinas sociales. Debe contarse con el desarrollo histórico y con los análisis comparados de los mismos fenómenos métricos. En la evolución histórica no se pueden olvidar los cambios que tienen lugar debidos al gusto, es decir, «actitudes subjetivas hacia los sistemas métricos como expresiones de la experiencia poética y los cambios concomitantes en la forma métrica» (1974: 980). Pero el párrafo final es de lo más pertinente para nuestra argumentación en este momento. Dice Lotz (1974: 981):

> Además de sus aspectos lingüísticos el estudio de la métrica está conectado también con otros campos; por ejemplo, los estudios literarios (el metro empleado fundamentalmente como artificio poético), la antropología y la etnología (la existencia de poesía popular y «culta», el uso cultural de las formas métricas), la psicología y la estética (el efecto especial del metro comparado con el uso del lenguaje en la prosa literaria y el estilo coloquial), la sociología (la estratificación de autores y sus públicos), y la historia cultural en general (el papel de la métrica y la poesía en el contexto completo de la totalidad de la cultura y los cambios que experimenta en el tiempo).

Hay aquí todo un programa amplio para el comparatismo de la métrica.

Aunque más adelante tengamos que volver al trabajo de Rowena Fowler sobre métrica comparada, conviene destacar ahora su observación sobre las consecuencias socioculturales que tiene el uso de una determinada forma métrica: un escritor negro de Senegal, por ejemplo, que emplea el verso alejandrino clásico francés, sin duda, compromete su sentido de la independencia:

> La elección de un metro es «emblemática» (para usar el término de John Hollander) y puede verse como un gesto de solidaridad con la cultura de la

> que se adopta. Los poetas de un país africano que no tiene un sistema métrico nativo pueden elegir entre escribir en las formas europeas (inglés, francés o portugués), asimilar estas formas en su propia lengua, o eludir del todo el metro (1977: 298).

Ni que decir tiene que cada una de estas opciones adquiere un significado que fácilmente se teñirá de matices políticos.

Desde posiciones fundamentalmente idealistas, Emilio García Gómez puede sostener que

> una métrica no es tan sólo una legislación fonética y rítmica, sino una expresión artística que nace del fondo «vital» de una cultura y de un lenguaje, y que se identifica con ellos, hasta el punto de convertirse, como tantos otros aspectos culturales, en algo «incomunicable» en su totalidad «radical» (1968: 280) [4].

En su trabajo sobre «La place et le rôle de la métrique dans une théorie de la littérature» (1974), Jean-Louis Backès somete a crítica los presupuestos ideológicos que pueden descubrirse bajo las apariencias más científicamente objetivas de las afirmaciones de una preceptiva métrica tradicional [5].

---

[4] El fondo vital de la cultura popular del sur de la península sería la base para las comparaciones que el mismo Emilio García Gómez lleva a cabo entre las formas métricas arabigoandaluzas y españolas, y cuya tesis podríamos resumir en palabras del mismo arabista como sigue: «Hay dos métricas clásicas (la grecorromana y la árabe), provistas de funcionamiento estudiado, prosodia sistematizada y notación particular. Entre las dos hubo en los tiempos medios dos métricas silábico-acentuales (la dialectal arabigoandaluza y la de la poesía en romance). De cada una de estas aspira a tirar cada una de las métricas clásicas: cada cual la suya. Pero no pueden. Las métricas vulgares se abrazan y se defienden. No las enlaza la subordinación, sino la simbiosis. Tienen las mismas dificultades y las mismas soluciones, los mismos métodos y los mismos procedimientos, los mismos méritos y acaso los mismos defectos. Tienen una dimensión común» (1968: 286-287). Esa base común es la que trata de destacar siempre en sus traducciones presididas por un afán de utilizar formas métricas equivalentes en árabe y en español.

[5] Oigamos, como ejemplo, el análisis que hace de un fenómeno como el encabalgamiento. Traduzco del francés sus palabras: «El rechazo de la doble organización [sintáctica y métrica] en los versos no es un rechazo inocente. Es posible que deba ser interpretado como la aplicación de un principio más general, que no interesa sólo a la literatura. La prohibición del encabalgamiento se produce en una época en que la burguesía, jugando momentáneamente la carta del poder central contra el feudalismo sobreviviente, pone sobre el tapete una ideología de la razón, que es también una ideología de la racionalización. La victoria de la burguesía, tras la Revolución, se traducirá por la muerte del rey, pero también por la supresión de la complejidad administrativa heredada de una larga tradición. No se trata de decir que la prohibición del encabalgamiento refleje directamente los conflictos del gobernador y del intendente en

Después de esta enumeración de algunas cuestiones, quien piense que la métrica es un estudio aburrido, de simple recuento, está muy equivocado. La métrica, por el contrario, es punto de partida para la comparación y relación con los más variados aspectos.

Cómo la versología comparada no puede olvidar los factores sociológicos, es lo que afirma Joseph Kvapil (1965) en las conclusiones de su trabajo sobre los intentos de versificación silabotónica en la poesía rumana de la 2.ª mitad del s. XIX. Estos ensayos, y los que se dan en la poesía italiana, se explicarían por influencia alemana.

También Samuel Gili Gaya, en su interpretación del versículo de Vicente Aleixandre, establece una relación entre métrica y realidad sociocultural, cuando aproxima esta forma de verso libre a la filosofía existencial. Si el existencialismo, más que sistema filosófico, es «una acuciosa indagación espoleada por la angustia de nuestro vivir contemporáneo», el versículo es también «el vehículo de una actitud indagadora, una exploración sin rumbo, que elude el nombre y la imagen concretos» (1956: 63). De esta manera, el artificio métrico se convierte en «signo histórico-cultural». Se comprenderá que la métrica sea vía de acceso privilegiada en las interpretaciones estilísticas de la poesía (Domínguez Caparrós, 1988: 42-44).

Ilustrada la indudable dimensión comparatista implícita en todo fenómeno métrico y la amplitud de las repercusiones que el uso de los artificios del verso, por lo que suponen de convención en cuya elección hay una dosis de libertad, tienen más allá de lo estrictamente formal, es hora de ir viendo cómo se ha tratado de organizar el estudio comparatista de la métrica.

4. PROPUESTAS PARA UN PROGRAMA DE MÉTRICA COMPARADA

Una de las primeras presentaciones generales de métrica que se acogen al rótulo de «métrica comparada» —si no es la primera— es la que hace el formalista ruso Boris Tomachevski, en 1928, en su *Teoría de*

las provincias. No es quizá imposible sostener que los dos fenómenos no son extraños el uno al otro. La ideología literaria no tiene una existencia independiente. Mantiene relaciones estrechas con las otras formas de ideología» (1974: 23).

la literatura. Sin que plantee la caracterización explícita de «métrica comparada», trata en primer lugar de la diferencia de prosa y verso, para pasar inmediatamente a describir los tres principales sistemas de versificación (métrico, silábico y tónico), «nacidos en el curso de la historia y difundidos en las literaturas europeas» (1928: 108). El comparatismo métrico de Tomachevski se identifica con las características formales del verso de las principales literaturas europeas. Estas literaturas son, según se desprende de la presencia de ejemplos en su exposición: las literaturas clásicas griega y latina, la alemana, la inglesa, la rusa, la francesa, la italiana, con alguna referenecia a la polaca. Claro que luego se centra en la descripción del verso ruso, para lo que todo lo anterior sirve como contexto general. Pero esta contextualización es necesaria y muy útil, porque de esa manera se entiende una afirmación, que complementa la anteriormente comentada de Jakobson sobre el espíritu de una lengua y determinada forma métrica. Dice Tomachevski:

> Es de señalar que muchos metros, considerados rusos nacionales, son típicos metros tónicos isosilábicos, y se encuentran en todas las literaturas que utilizan un sistema de este género (1928: 138).

Se comprueba así cómo la descripción de las formas métricas de una literatura determinada queda mucho mejor trazada desde una perspectiva comparatista.

En el capítulo que Wolfgang Kayser dedica a los «Conceptos fundamentales del verso» (1972: 103-131) hay una evidente perspectiva comparatista en el tratamiento de las cuestiones. Perspectiva que puede ilustrarse con algo de lo que dice en cada uno de los apartados. Así, cuando trata en primer lugar de los «sistemas de verso» enumera los tres que ya conocemos por Tomachevski: silábico, cuantitativo y tónico (germánico). Al mismo tiempo, compara el verso antiguo y el germánico, observando que largas y breves ejercen la misma función que tiempos marcados y no marcados. Cuando habla de las diferentes clases de pies, da la definición clásica antigua y pone un ejemplo alemán e inglés. Cuando trata del verso, lo mismo que cuando habla de estrofa, de los tipos de composición poética o de la rima, hay una perspectiva comparatista. Por ejemplo, cómo la admiración del romanticismo alemán por la poesía española lleva a intentar imitar el octosílabo español, que da lugar a una interpretación trocaica del ritmo del mismo (1972: 110); cómo por la misma razón se intenta aclimatar la asonancia (1972: 127). No nos puede extrañar la atención a lo común

a varias literaturas en quien hace una proclama como la que hemos reproducido antes a favor de mirar al extranjero cuando se quiere estudiar un verso nacional.

Sigamos nuestro análisis de los contenidos de la métrica comparada. Dentro del programa de *poética comparada*, Jean-Louis Backès trata de métrica general, y organiza su estudio de la siguiente manera: *sistemas de versificación y estructuras lingüísticas*, donde, a partir de las grandes literaturas europeas, se deslindan tres grandes sistemas de versificación: *silábico*, fundado en el número convencional de sílabas; *acentual*, basado en el cómputo de sílabas tónicas (inglés, alemán y ruso); *cuantitativo*, que parte de la oposición entre sílabas largas y breves (latín, griego, árabe y persa). Pero sigue matizando el margen de indeterminación del sistema métrico por el material lingüístico, respecto del que se suele establecer una relación. Hay una relación efectivamente, pero hay sobre todo *elaboración del material lingüístico*. Por eso no extraña el que insista, en un apartado especial, en la *multiplicidad de las métricas*, como puede ilustrarse en su concepto de métrica francesa:

> Podría ser interesante describir el estado actual de la versificación francesa como el resultado provisional de una exploración aún en curso entre las múltiples posibilidades que se ofrecen (1989: 90).

De ahí que continúe con un apartado especial para insistir en la *relatividad de las normas* y su contaminación de las ideologías, pues la «métrica misma no está pura de toda política» (1989: 91). Y si hay multiplicidad, por supuesto que hay *transmisión de las métricas*, aspecto que trata al final. Los ejemplos son abundantísimos (haiku, rima de origen árabe...), pues las crisis de los versos se suelen resolver en tentativas de préstamos, y no está de más pensar en una relativa autonomía del dominio métrico.

El trabajo de J.-L. Backès es muy general, pero insiste en los aspectos teóricos que justifican la comparación de la métrica. Se trataría, pues, de una métrica comparada teórica, cuyos principios más generales serían: *indeterminación del sistema métrico por el sistema lingüístico, coexistencia de distintas métricas en una misma literatura, relatividad de las normas y posibilidad de intercambio*. La insistencia en lo convencional, base del comparatismo, no puede ser más constante y explícita en su presentación de lo que es la métrica general en el marco de la poética comparada.

El trabajo de Rowena Fowler, «Comparative Metrics and Comparative Literature» (1977) es la más amplia propuesta de un programa de métrica comparada. Merece la pena resumirlo ampliamente. Su punto de arranque, como lo era para Claudio Guillén, es el trabajo de J. Craig LaDrière «The Comparative Method in the Study of Prosody» [6]. Habrá que ir pensando en convertir este trabajo en clásico de la teoría de la métrica comparada. De él toma la idea de partida:

> [..] desde que ninguna de las grandes literaturas del mundo tiene un sistema métrico «puro», libre de influencias externas, el método comparativo tiene un importante papel a la hora de mostrar cómo los tipos nacionales o las variaciones del metro han ocurrido y cómo se distinguen de los de otras naciones, y de establecer, si es posible, los rasgos generales de la forma poética que se repiten independientemente de las fronteras nacionales y lingüísticas (Fowler, 1977: 289).

A ello añade Rowena Fowler que el estudio comparado de la métrica constituye un acercamiento práctico a la hora de establecer estilos nacionales y personales; un test de la influencia de las fuerzas culturales e históricas en el estilo; una ilustración de la relación entre lenguaje y sistemas métricos.

Sin embargo, a la altura de 1977, todavía no se había constituido la métrica comparada como una rama de los estudios literarios [7]. La métrica comparada no debe perder de vista su carácter de disciplina literaria. Notemos cómo coincidiendo con propuestas anteriores de Tomachevski, Kayser o Backès, Rowena Fowler afirma que entre lo individual y la métrica universal están las TIPOLOGÍAS, y este parece ser un terreno útil como punto de partida: comparación en una tipología o entre tipologías.

---

[6] Leído en el ICLA de 1959, y publicado en Werner P. Friederich, ed. *Comparative Literature: Proceedings of the International Comparative Literature Association*, Chapel Hill, N. C., 1959, I, 160-175.

[7] Las razones, según R. Fowler, son: 1.- Los traductores, muchas veces, lo primero que hacen es tirar por la borda la forma métrica del original que traducen; 2.- cuando incluso el hablante nativo no suele analizar bien los versos, es mucho más difícil aún que alguien aprecie las sutilezas métricas en más de una lengua; 3.- la influencia de la lingüística, que tiende a enfatizar la dependencia que la métrica tiene respecto de su lengua, y a reducir la métrica a una parte de la fonología. El móvil de la traducción precisamente está en la base de la amplia comparación del verso español y el verso europeo propuesta por O. Bělič en su reciente obra (2000). El trabajo del profesor Bělič constituye una referencia imprescindible para la métrica comparada española. El hecho de traducir y reflexionar sobre la traducción en verso explican la vertiente comparatista que da a sus dos recientes trabajos Esteban Torre (1999, 2000).

Insisto en que la asimilación entre métrica comparada y tipologías métricas parece que es el terreno más propia e indiscutiblemente aproximado a lo que es un estudio comparativo del verso. ¿Qué tipologías cita Rowena Fowler? Las de John Lotz, Jiri Levy y Morris Halle [8].

La tipología de Levy, a la que Fowler se refiere únicamente para decir que ilustra cómo en los grandes tipos pueden distinguirse subtipos (Levy estudia los sistemas silábico-acentuales), puede ser sintetizada por nosotros en el siguiente cuadro:

Acentual	*Silábico-acentual*	*Silábico*
A. Inglés		
A. Escandinavo	Alemán	
A. Alto Alemán	Inglés Ruso Checo	Polaco Español Francés

El cuadro, recogido en la conclusión de su trabajo, va precedido de las siguientes palabras, que traducimos del inglés:

> La divisón aceptada de las versificaciones europeas en tres grupos (acentual, silábico, silábico-acentual) solamente da una muy tosca idea de sus verdaderas relaciones. En la poesía de las principales literaturas europeas, operan dos principios básicos: el acento y el número de sílabas. Las diferencias en la función de los dos principios en las lenguas particulares son graduales, dando como resultado una serie de versificaciones, cada una un poco diferente de las otras (Levy, 1961: 188).

Incluso pensando en la métrica española hay lugar para discutir hasta qué punto esa graduación no se da también en el interior de cada una de las versificaciones [9].

Para terminar con la amplia referencia al trabajo de Rowena Fowler, espigo algunas de las interesantes observaciones allí contenidas y que insisten en el relativismo de las tipologías, la no dependencia mecánica de las normas métricas respecto del sistema lingüístico, o la insistencia en el carácter convencional de los mecanismos de la versificación.

[8] La del primero establece una división en dos sistemas: *simple* (sólo se funda en el número de sílabas) y *complejo* (basado en el número de sílabas + un rasgo prosódico, que puede ser: duración *(cuantitativo);* acento *(silábico-acentual);* tono (pitch) *(tónico).*

[9] Véase, al respecto, la presentación que hacemos de los sistemas de versificación española, que matiza, sin duda, la caracterización de la métrica castellana como exclusivamente silábica (Domínguez Caparrós, 2000).

Sobre esta base el comparatismo métrico tiene un campo amplísimo de investigación. Por ejemplo: 1.- las literaturas que más se relacionan, como la francesa y la inglesa, pueden pertenecer a sistemas muy distintos de versificación; 2.- se ha establecido una semejanza entre el antiguo verso «tumbling» [retozar, caer] inglés con el verso de arte mayor castellano, con lo que queda ilustrado que el verso español puede estar más cerca del inglés que del francés, su vecino lingüístico. Aunque las lenguas con finales vocálicos favorecen la rima, el italiano la tiene y el japonés no. El silabismo del polaco, donde las palabras tienen acento fijo en la penúltima sílaba, sólo se entiende a partir de las influencias francesa e italiana y sus estrechos vínculos con la Iglesia Católica.

Se entiende que en el plan de métrica comparada propuesto por R. Fowler entren tareas tan variadas como: comparar los metros más corrientes en una literatura nacional y relacionarlos con su lengua; un acercamiento a través de la poética, por ejemplo, la relación entre metro y género, que cambia de época y país; estudiar un mismo rasgo (por ejemplo, el encabalgamiento) en distintas literaturas; o una comparación intralingüística. Comparación que puede partir de que en una misma lengua puede haber distintos sistemas métricos; o de que una lengua muy extendida es sometida a influencias muy diversas [10]; o de cómo un mismo sistema métrico puede cambiar las formas según el lugar y el tiempo: comparación diacrónica interna; o de cómo la métrica se relaciona con la estética, y un estilo métrico (de un autor) se entiende mejor comparándolo con el de otro autor.

Tampoco hay que olvidar la comparación con puntos de vista no literarios: por ej., la relación entre sociedades democráticas y preferencia por formas más dinámicas, más sueltas; o la comparación entre naciones con la misma lengua: ¿existen «dialectos» métricos?; en toda literatura «nueva» la métrica forzosamente es comparada; un pueblo colonizador puede recibir la influencia del colonizado más culto (latín adopta el sistema métrico griego); la asimilación de formas extranjeras enseña también cómo interactúan y se modifican: por ejemplo, el soneto italiano se modifica en inglés; el haiku se naturaliza en distintas literaturas [11].

[10] Benjamin Hrushovski analiza cómo la métrica yidish se hace acentual en los países germánicos, silábico-acentual en la Europa oriental, y libre en países de influencia americana.

[11] No me resisto a traducir el último párrafo de este interesantísimo trabajo: «Las repercusiones cuando se juntan las lenguas o las literaturas son infinitas, y el campo es muy ancho para el metricista comparatista. Lo mismo que la lengua y la literatura

Pero no sería justo terminar esta presentación teórica de la métrica comparada sin hablar de la que sin duda es la mejor descripción comparada de los sistemas de versificación de las principales literaturas europeas. Me estoy refiriendo al libro de Mikhail Leonovich Gasparov, *Historia de la versificación europea*, publicado en ruso en 1989, traducido al italiano en 1993 (Bologna, Il Mulino) y al inglés en 1996 (Oxford, Clarendon Press). Del prefacio a su obra destacamos, por un lado, la importancia que se asigna a la métrica en la historia de la poesía. Dice, por ejemplo, M. L. Gasparov:

> La historia de la forma del verso es uno de los componentes más importantes de la historia de la poesía. [...] Cuanto mejor conocemos la historia de la versificación, más profundamente entendemos el significado de cada poema que leemos [Traduzco de la edición inglesa, 1996: VI].

Como objetivo de su libro se plantea el reunir los primeros resultados obtenidos por una disciplina joven: la métrica comparada. Esta disciplina, de la que trata en el capítulo de la introducción, se identifica con la métrica histórica comparada que trata de la historia del verso y que surge en el siglo XIX con el afán de encontrar la versificación original primitiva. Los alemanes fueron pioneros, pero son más aprovechables las tesis de A. Meillet acerca de una común base silábica en las primitivas formas del verso indoeuropeo (*Les origines indo-européenes des mètres grecs*, 1923), apoyadas después por los estudios de Jakobson sobre el verso eslavo, por ejemplo. Parece, pues, que Gasparov asocia métrica comparada e historia de la versificación tal como se plantea en el siglo XIX, y parece considerar a Antoine Meillet como su fundador. Y después de enumerar los rasgos hipotéticos del verso indoeuropeo (por ejemplo: silábico, con una forma corta —de 8 sílabas— y otra larga dividida en hemistiquios —de 10 a 12 sílabas—, sin regularidad en el elemento tónico —el acento—, y con ciertas reglas de cantidad en las cinco últimas sílabas), termina con un párrafo que sirve perfectamente de resumen de su trabajo:

> Nuestra tarea será trazar el desarrollo de esta común herencia indoeuropea en las distintas lenguas y grupos de lenguas. Primero tendríamos que tratar

confluyen en el metro, la lingüística comparada y la literatura comparada confluyen en la métrica comparada, que desde ese momento es capaz de dar una sólida fundamentación lingüística al estudio de la poesía sin olvidar la parte que juegan en su proceder la tradición cultural y la imaginación literaria» (1977: 299).

> de las lenguas en las que el sistema silábico original o era mantenido o evolucionó a un sistema tónico (las lenguas eslavas y germánicas); después, de las lenguas en las que el sistema silábico original evolucionó a un metro cuantitativo (griego y latín); después, del resurgimiento del verso silábico a partir del metro cuantitativo en el griego y latín medievales, y en las lenguas románicas que se desarrollaron a partir del último; y finalmente tendríamos que tratar de la forma en que el verso silabotónico germánico surgió en la conjunción del verso silábico románico y el verso tónico germánico, y gradualmente se extendió casi a toda Europa (1996: 9-10).

Es sorprendente cómo puede llegar a una síntesis tan clara, tan bien fundada en una documentación muy copiosa, y que proporciona el mejor contexto europeo para la comprensión de los distintos sistemas de versificación. El estudioso de la métrica española puede hacer la comprobación en las atinadas indicaciones para la inserción del verso español en su contexto europeo. La diversidad de la forma del mismo y su parecido con otros sistemas quedan perfectamente demostrados, y esto aleja la tentación de *la* explicación del sistema del verso español en las manifestaciones de su larga y rica historia.

Referencias bibliográficas

ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

BACKÈS, J.-L. (1974). «La place et le rôle de la métrique dans la théorie de la littérature». *Littérature* (París) 14, 19-35.

— (1989). «Poétique comparée». En *Précis de littérature comparée*, Brunel, P. et Chevrel, Y. (eds.), 85-103. Paris: PUF.

BĚLIČ, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. En colaboración con Josef Hrabák. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

BRUNEL, P.; PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A.-M. (1983). *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris: Armand Colin.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1988). *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la moderna teoría literaria*. Madrid: UNED.

— (2000). *Métrica española*, segunda edición revisada. Madrid: Síntesis.

ETIEMBLE (1974). *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*. [Versión española de Roberto Yahni.] Madrid: Taurus, 1977.

FOWLER, R. (1977). «Comparative metrics and comparative literature». *Comparative Literature* 29, 289-299.

GÁLDI, L. (1964). *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*. Budapest: Tankönyvkiadó.

GARCÍA GÓMEZ, E. (1968). «Introducción a una métrica de Ben Quzman». *Al-Andalus* 33, 241-290.

GASPAROV, M. L. (1996). *A history of european versification.* [Translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja.] Oxford: Clarendon Press.

GILI GAYA, S. (1956). *El ritmo en la poesía contemporánea.* Barcelona: Universidad de Barcelona.

GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada.* Barcelona: Crítica.

JAKOBSON, R. (1923). «Principes de versification». En *Questions de poétique*, 1973, 40-55. Paris: Seuil.

KAYSER, W. (1972). *Interpretación y análisis de la obra literaria.* [Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra.] 4.ª edición revisada, reimpresión. Madrid: Gredos.

KVAPIL, J. (1965). «Systèmes de versification et les contrecoups de la civilisation dans les langues romanes». En *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, 461-466. Bucuresti: Editura Academiei Republicii Socialista Romania.

LEVY, J. (1961). «A contribution to the typology of accentual-syllabic versifications». En *Poetics, Poetyka*, International Conference of Work-in-Progress devoted to Problems of Poetics (Warsaw, August 18-27, 1960, 177-188. 'S-Gravenhage: Mouton.

LOTZ, J. (1974). «Metrics». En *Current Trends in Linguistics*, Thomas A. Sebeok (ed.), 963-968. The Hague: Mouton.

MARINO, A. (1988). *Comparatisme et théorie de la littérature.* Paris: PUF.

MELETINSKY, E. (1989). «Sociétés, cultures et fait littérarire». [Revu par Jean Bessière.] En VV. AA., *Théorie littéraire*, 13-29. Paris: PUF.

SCHMELING, M. (1984). «Introducción: literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatista». En VV.AA., *Teoría y praxis de la literatura comparada*, 5-38. [Traducción de Ignacio Torres Corredor.] Barcelona: Editorial Alfa.

TOMACHEVSKI, B. (1928). *Teoría de la literatura.* [Traducción: Marcial Suárez.] Madrid: Akal, 1982.

TORRE, E. (1999). *El ritmo del verso.* Murcia: Universidad.

— (2000). *Métrica española comparada.* Sevilla: Universidad.

WELLEK, R.; WARREN, A. (1969). *Teoría literaria.* [Versión española de José M.ª Gimeno.] Cuarta edición, reimpresión. Madrid: Gredos.

VERSOLIBRISMO Y REGULARIDAD MÉTRICA: LA «FORMA LIBRE» DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Fernando Gómez Redondo

Universidad de Alcalá de Henares

1. CONSIDERACIONES PREVIAS: LA REGULARIDAD MÉTRICA Y EL VERSO LIBRE

No es ajeno el versolibrismo a la regularidad métrica. Salvo casos contados, el poeta accede al verso libre desde el dominio previo de los esquemas regulares, desde la asunción de unos moldes métricos que implican la asimilación de unas secuencias de pensamiento poético; la indagación que promueve la poesía versolibrista se abre a orientaciones conceptuales enteramente nuevas, ligadas como lo están al acto mismo de la creación, al desvelamiento de unas cláusulas rítmicas que han de reproducir el estado emocional que padece el poeta; absorbida la dimensión (puramente intelectiva) que encierra el isosilabismo, el poeta ensaya otras manifestaciones en que su decir poético es conducido a diferentes órdenes de expresividad: porque siempre hay un

«orden», desde el momento en que las palabras logran acompasar el ilógico proceso del que surge la disposición versal [1].

El versolibrismo no es tan libre como pudiera pretender la adjetivación que lo señala. Como todo acto de creación poética, ha de estar sujeto si no a una preceptiva, sí a unas normas propias de «regulación formal», posiblemente aplicables a un solo acto creador, pero tan firmes y reales como la materia poética que ha logrado entramarse en ese proceso de construcción poemática.

Todo poema, ya guiado por equivalencias métricas, ya orientado hacia dimensiones de libertad formal, implica una violentación de las pautas de ordenación, de las rutinas expresivas de la lengua estándar. Cada poema inventa su lenguaje, ajusta la selección de paradigmas y la combinación de sintagmas a la configuración rítmica de la que surge [2]. El poema es más poesía en tanto en cuanto construya una visión del mundo vinculada a una específica manera de nombrar y de decir, por tanto de pensar.

Un poeta, ya en verso regular o libre, desde la poesía a la que accede con sus poemas, con sus poemarios, levanta una teoría poética que es consecuencia primero de ese enfrentamiento con la realidad del lenguaje en la que habita, después de la revelación —siempre sorprendente— de ese ilimitado dominio de ser y de existir al que ha llegado [3].

Lo que ya no resulta tan fácil es que logre regular el proceso de su creación conforme a los dictados de esa poética que ha ido ensayando y confirmando en cada acto creador. Cuando ello ocurre, cuando el poeta se convierte en crítico de su especial decir, las posibilidades de analizar el frágil fenómeno de la construcción poemática son extraordinarias. Tal es lo que sucede con Juan Ramón Jiménez; desde sus primeros poemas de 1896 hasta que comienza a construir el *Diario* que habría de llevarlo, por su primer mar, hasta Nueva York, Juan Ramón pulsa todos los registros formales de la creación poética, se adentra en

[1] Resumo aquí aspectos de los que me he ocupado en «Verso regular y verso libre», en Gómez Redondo (1994: 65-78). Por supuesto, son nociones que han de ampliarse con «9.4. Verso libre», de Domínguez Caparrós (1993: 183-190), amén de un amplio abanico de estudios que convergen, ahora, en Domínguez Caparrós (1999a).

[2] «El problema de la relación entre verso y lenguaje se centra en la adecuación del verso al lenguaje, o en la resistencia que el lenguaje ofrece al verso», como indica Domínguez Caparrós (1988: 83).

[3] «El mundo cósico cambia de naturaleza en la obra del hombre mediante la palabra poética. Y esto es el poema, un «lenguaje erguido», una obra que funde al hombre y a la palabra en unidad autosuficiente», señala Antonio Domínguez Rey (1987: 145).

cualquiera de las corrientes literarias de las que tiene noticia, se adueña, en fin, de unos procedimientos de «regulación» formal que convertirá en soporte de posteriores indagaciones poemáticas, sean éstas de la índole que sean [4].

Y esta circunstancia es especialmente oportuna porque permite valorar la supuesta paradoja que en este trabajo se presenta: el análisis de las secuencias de regularidad métrica insertas en la creación versolibrista, un hecho que no resulta casual, sino que obedece a precisas razones de ejecución poética [5]. Es más: no hay mejor modo de analizar un poema versolibrista que valorar los esquemas rítmico-silábicos con que los versos se construyen y se anudan en núcleos estróficos; la identidad del verso depende del modo en que los impulsos rítmicos han logrado articular períodos marcados por una misma equivalencia métrica (verso regular) o disponer series abiertas de combinación silábica (verso libre) que no por ello dejan de estar sometidas a pautas o a procesos de específica «regularidad» formal [6]. El verso, en todo momento, tiene que quebrar los límites lógicos y racionales de la lengua estándar, está obligado a generar pautas particulares de «regulación» expresiva, líneas propias de adentramiento en el orden de realidad formal que depende de ese específico acto del lenguaje poético [7].

2. LA CRÍTICA POEMÁTICA DE JUAN RAMÓN: EL VERSOLIBRISMO DE *DIARIO*

Juan Ramón, por sus observaciones teóricas y por su ejecución poemática, permite descubrir claves de un pensamiento creador muy riguroso que propicia una de las más felices aproximaciones que pudiera

[4] Resumo aquí planteamientos esbozados en Gómez Redondo (1996).

[5] J. Domínguez Caparrós señala un proceso similar en el caso de Rubén Darío: «Lo que está claro es que formas de versificación como la que intenta imitar el hexámetro clásico, la de cláusulas o la libre, confluyen en la creación de un espacio nuevo, al margen del isosilabismo tradicional, y esto explica el que se dude, a veces, en la calificación concreta de un poema», en Domínguez Caparrós (1999b: 45-66, 53).

[6] Por ello, Tomás Navarro Tomás (1974: 455) distinguía entre versificación libre y semilibre, indicando: «No hay en realidad composición versolibrista que no ofrezca casos de esta especie identificables con versos y estrofas regulares. La proporción de tales casos, que en la versificación semilibre actúa como tónica dominante, se reduce aquí, por el contrario, a manifestaciones escasas y aisladas».

[7] Resume magistralmente Jean Cohen (1977: 103): «El verso no saca partido del defecto de la lengua sino a condición de agravarlo».

plantearse en torno a la aparente libertad del versolibrismo; la oportunidad de su ejemplo es extraordinaria por el magisterio que ejerce tras su regreso de Moguer en 1912, en especial desde el otoño de 1913 en que se traslada a la Residencia de Estudiantes [8]; este período de búsqueda y de reflexión, en el que su creación sigue ajustada a la periódica pauta de los libros, conduce a ese desbordante proceso de pensamiento poético del que surge el *Diario de un poeta reciencasado*; las novedades de este poemario, en el que se encontraba ya en ciernes su Obra entera, las señalaba, en atinado ejercicio de crítica paralela, el propio poeta:

> Yo venía escribiendo por el mar mi *diario*, que publiqué a mi vuelta a Madrid, con *Estío*, *Sonetos espirituales* y *Platero*. El *Diario* fue saludado como un segundo primer libro mío y el primero de una segunda época. Era el libro en que yo soñaba cuando escribía *Ninfeas*; era yo mismo en lo mismo que yo quería. Y determinó una influencia súbita y benéfica en los jóvenes españoles e hispanoamericanos, y la burla de todos los césares de España. La crítica mayor y mejor está de acuerdo en que con él comenzó una nueva vida en la poesía española (un «gran incendio» poético, dijo uno). En realidad, el *Diario* es mi mejor libro. Me lo trajeron unidos el amor, el alta mar, el alto cielo, el verso libre, las Américas distintas y mi largo recorrido anterior. Es un punto de *partidas* (1981: 174) [9].

Cuando Juan Ramón afirma que el *Diario* es su mejor libro, posee ya la perspectiva crítica suficiente, amén de la distancia temporal, para hacerlo; y esa valoración del año de 1945 lo que pone de manifiesto es que en ese poemario se encontraban implícitas las pautas a las que habría de ajustar el restante proceso de una creación que se disponía a abandonar ya la fragmentaria condición del libro, para entramar, por fin, las plurales líneas —«el amor, el alta mar, el alto cielo, el verso libre»— de la que llamaría Obra, sólo revelada, en su inmensidad, en *Animal de fondo* (convertido, enseguida, en *Dios deseante y deseado*).

Diario se asienta, pues, en la exploración del versolibrismo, lo que no significa que sea contrario a los procesos de «regulación» formal, incluyendo los métricos; en cualquiera de sus poemas, hay impulsos

[8] Recuerda Carlos Bousoño (1970: 294): «Esto sin olvidar la utilización del versículo, que antes de Juan Ramón Jiménez sólo había tenido desmañados y escasos ensayos en español. De este modo, Juan Ramón Jiménez completa o casi completa el repertorio de los usos poéticos, que alcanzarán un máximo de vigencia y frecuentación en la generación siguiente, la de 1927, donde todos ellos proliferarán en abundancia y con plenitud».

[9] Se trata de «El modernismo poético en España e Hispanoamérica», texto publicado en 1946.

rítmicos que acaban fijando secuencias de ordenación silábica, porque reproducen el acompasado movimiento de su conciencia poética; los heptasílabos, los eneasílabos pero, sobre todo, los endecasílabos predominan en esta heterogénea manifestación de regularidades versales; véase, de muestra, el n.° VI, «Soñando», surgido de la madrugada del 21 de enero, en el tren que lo alejaba de Madrid [10]:

—¡No, no!		
Y el niño llora y huye		o óo óo óo óo (eneasíl. trocaico)
sin irse, un punto, por la senda.		o óo óo òo óo (eneasíl. trocaico)
¡En sus manos		oo óo
lo lleva!		o óo
No sabe lo que es, mas va a la aurora	5	o óo óo óo óo óo (endecasíl. trocaico)
con su joya secreta.		o òo òo óo (heptasíl. trocaico)
—Presentimos que aquello es, infinito,		oo óoo óo òo óo (endecasíl. mixto)
lo ignorado que el alma nos desvela.		oo óoo óo òo óo (endecasíl. mixto)
Casi vemos lucir sus dentros de oro,		oo óoo óo óo óo (endecasíl. mixto)
en desnudez egrejia...	10	o òo óo óo (heptasíl. trocaico)
—¡No, no!		
Y el niño llora y huye		o óo óo óo óo (eneasíl. trocaico)
sin irse, un punto, por la senda.		o óo óo òo óo (eneasíl. trocaico)
Podría, fuerte, el brazo asirlo...		o óo óo óo óo (eneasíl. trocaico)
El corazón, pobre, lo deja.		o òo óo óo óo (eneasíl. trocaico)

Salvo los versos 3 y 4 (aunque su suma da un heptasílabo [11]), el resto del poema es una «libre» disposición de esquemas regulares, algunos quebrados como en los versos primero y undécimo, pero ajustados perfectamente a unos procesos de ordenación silábica, en los que alternan las secuencias de siete, de nueve y de once sílabas, con las que Juan Ramón va a «regular» la mayor parte de sus poemas versolibristas.

No se trata de un poema en verso regular, por supuesto, pero sólo deja atrapar sus significados cuando es analizado desde perspectivas de regulación métrica. El número de versos de que consta el poema es fundamental para captar el juego de intenciones que en el mismo se dispone; son catorce versos, porque los dos partidos (vv. 1 y 11) cuentan como uno solo [12]; ese proceso de distribución versal es necesario

[10] Cito por la ed. A. Sánchez-Barbudo (1994: 70). En los análisis rítmicos distingo cláusulas trocaicas (*óo*) y dactílicas (*óoo*) conforme los criterios marcados por T. Navarro Tomás (1974: 36-37).

[11] Ya señalaba, con un ejemplo de J.R. Jiménez, F. López Estrada (1969: 125) que, en las líneas poéticas breves, «suele encontrarse la poesía condensada, en la que apuntan rasgos del sentido popular».

[12] A pesar de lo obvio de esta observación, no sucede así en la ed. cit. de A. Sánchez Barbudo, quien dispone tipográficamente un poema con dieciséis versos.

para reparar en la asonancia (*é-a*) con que los versos pares resultan enlazados; la presencia de la rima es otro fenómeno que advierte sobre las «regularidades» con que el versolibrismo puede construir esquemas de ordenación rítmica, que aprovechen cualquier recurso de ruptura con respecto a la lengua estándar; en este caso, el ritmo trocaico gobierna la secuencia poemática en todo su transcurso, menos en el bloque central de los tres endecasílabos (vv. 7-9), en los que se expande el desconocimiento, la incertidumbre manifestada en el v. 5 [13], en una tensa contradicción que esos tres versos recorren mediante la nueva secuencia rítmica que impone el dáctilo marcado en la sílaba tercera; se conectan así los términos centrales con que se accede a ese descubrimiento de la realidad poética: dos verbos («Presentimos», v. 7, «casi vemos», v. 9) que atrapan en su interior esa noción de un misterio poético que ha de hacerse nuevo («lo ignorado», v. 8), en cuanto el poeta logre conectar los términos que le permitan acceder a ese grado de realidad; ésta es la circunstancia que exige la presencia de la «regularidad» formal en un poema para el que se reconoce una orientación versolibrista; los esquemas isosilábicos resultan piezas esenciales de la disposición de paradigmas que en el texto se alcanza:

> Presentimos que-aquello-es *infinito,*
> *lo-ignorado* que-el alma nos desvela.
> Casi vemos lucir sus *dentros* de-oro,

Hay un triángulo de conexiones en este bloque central que gira sobre esa asonancia («desvela»: la acción que está a punto de ocurrir) y que vincula la idea de lo «infinito» (en la que se entreabre la dimensión de «eternidad» que, ya a partir de este mismo año, irá entregando a un específico poemario) con la noción de «lo ignorado» (ese mundo interior de renovación poética que en ese viaje que está a punto de iniciar se convertirá en real certidumbre) con, finalmente, esos «dentros de oro» (una imagen que sintetiza la dimensión de «belleza» —pero ya interna: «desnudez»— que comenzará a recorrer a partir de ese año). Repárese, además, en que la noción de lo «infinito» se encuentra dispuesta en el verso medial del poema.

Toda esta dimensión interpretativa es descubierta en cuanto se presta atención a esos esquemas de regularidad formal que siguen

[13] Repárese en la progresión acentual de un verso en que tres verbos («no saber», «ser», «ir») son enlazados acentualmente para proyectarlos en un sustantivo, que se convierte en el paradigma de la indagación de este poema.

siendo operativos, a pesar de la consciente dimensión versolibrista con que Juan Ramón accede a este distinto horizonte con que la poesía se adentra en las nuevas orientaciones a que el poeta conduce su vida.

3. CONTENIDO POEMÁTICO Y VERSOLIBRISMO

Verso libre, en el caso de Juan Ramón y en el de la promoción de poetas que arranca de su continua experimentación, no significa, entonces, una abolición de la forma, una renuncia a la secuencia métrica, sino el único medio de alcanzar esa «desnudez» (v. 10) que permitirá el conocimiento de lo «infinito» (v. 7). Ello no significa que para él los dos módulos versales, el regular y el libre, fueran idénticos, pues ya en sus aforismos señalaba propiedades diferentes para cada uno de estos recorridos rítmicos:

> Suele creerse que verso «libre» es verso «descuidado». El verso libre admite, exije más arquitectura interna y externa que el regular. Además, no tolera ripio.
>
> Si en el verso regular y rimado la medida la dan número y rima, en el libre, superior en esto, la dan inteligencia y gusto.
>
> (No es necesario añadir que puede haber mal verso libre, como hay mal verso regular o, esperantistas sin ánjel, prosa toda ripio) (§ 2304, 379-380) [14].

Por ello, en *Diario* el poeta se acerca al versolibrismo, pero manteniendo algunas de las características de la regulación formal anterior; él pretendía alzar una nueva «arquitectura» poética, que permitiera convertir al poema mismo en representación de la realidad que se estaba creando, ajena a cualquier pauta predeterminada; un trazado arquitectónico que transformara en «externa» la desnudez «interna» en la que el poeta se abisma con la seguridad de alcanzar la totalidad que la poesía constituye. No quería que «número» y «rima» resultaran ser los objetivos de la creación poemática, pero tampoco podía renunciar a las

[14] Buena parte de la «crítica paralela» que Juan Ramón escribiera está contenida en sus aforismos, a los que destinaba *Ideolojía*, el cuarto volumen de *Metamórfosis;* ver Jiménez (1990). Se citará siempre indicando el número del aforismo y las páginas de esta edición.

dos líneas esenciales de una «regularidad» rítmica que ha de ser, antes que nada, puro contenido poético. Quiere anteponer ahora, a esos efectos formales, la «intelijencia» y el «gusto»; a la primera le pedirá, en pocos meses, que le dé «el nombre exacto de las cosas»; el segundo concepto revelará la dimensión afectiva con que el poeta aguarda a convertirse en poema, como medio de ser finalmente la poesía misma [15].

Por ello, cuando Juan Ramón se adentra en la poesía mediante los cauces del versolibrismo, lo hace desde un recorrido anterior que implica el dominio absoluto de todas las propiedades del verso regular. Sus aforismos señalan las continuas reflexiones a que Juan Ramón sometía su creación entera; ninguno de los principios de los que depende la «regularidad» versal le fue ajeno; sabía muy bien que el ritmo dependía del compás interior con que las sílabas fueran acentuándose:

> El acento. Nuestro Bécquer, con el endecasílabo y el heptasílabo no crea una forma nueva. Lo que hizo fue darles un nuevo acento. En las traducciones, si se pierde el acento no queda nada (§ 638, 130).

Repárese en que secuencias de once y de siete sílabas serán las que predominen en la no tan «libre» versificación que se inicie con *Diario*; es la búsqueda de otra manera de «acentuar» las palabras, de abrirlas hacia ese ritmo interior que ha de conducir a la «desnudez» poética, como de inmediato señala:

> Hay una inspiración del ritmo, del acento, como hay una inspiración del sentimiento y de la idea. Si no se aprovecha el instante, la idea o el sentimiento que se escriban, no estarán en su sitio, en su momento, en su luz (§ 639, 130).

[15] Como dirá más tarde en «La trasparencia, Dios, la trasparencia», el poema inaugural de *Animal de fondo*: «Eres la gracia libre, / la gloria del gustar, la eterna simpatía, / el gozo del temblor, la luminaria / del clariver, el fondo del amor, / el horizonte que no quita nada: / la trasparencia, dios, la trasparencia, / el uno al fin, dios ahora sólito en lo uno mío, / en el mundo que yo por ti y para ti he creado» (vv. 29-36). Y obsérvese de qué manera estos dos versos finales se adecuan a uno de los ritmos más seguros del poeta, el del alejandrino a la francesa, con dos hemistiquios de siete sílabas: «el/*u*/no-al/*fin*,/dios/*aho*/ra - *só*/li/*to-en*/lo-u/no/*mí*/o | en/*el*/mun/*do*/que/*yo* - por/*ti-y*/pa/*ra*/ti-he/*crea*/do», arrastrando el último una sorprendente estructura trocaica por las rupturas de sentido que provoca una acentuación que surge de la suma de la realidad creada (el «mundo») y de la identidad de ser de Juan Ramón («yo»).

4. LAS CLÁUSULAS INICIALES DE LOS POEMAS

Ello es lo que provoca que los poemas de *Diario* arranquen de cláusulas versales plenamente regulares en la disposición métrica de sus acentos; suele, por lo común, establecerse un núcleo inicial de dos versos, con una identidad absoluta en sus proporciones métricas, pero que enseguida se despliega en una nueva indagación de ritmos; véase el comienzo del XXVI, escrito en las murallas de Cádiz el 29 de enero:

Aun cuando el mar es grande,	o óo óo óo
como es lo mismo todo,	o óo óo óo

La extensión del mar reducida a la mismidad de su ser por obra y gracia de los dos heptasílabos que convierten en equivalentes las dos nociones. En otras ocasiones, se trata de dos endecasílabos, aunque alguno resulte escindido para formar una línea poética escalonada:

Delante, en el ocaso, el sí sin fin	o óo òo óo óo ó[o]
al que nunca se llega.	
—¡Síííí!	
Y la luz,	o òo òo óo óo ó[o]

Los dos «síes» coinciden en la octava sílaba, del mismo modo que las oxítonas finales, con esa extraordinaria prolongación de una medida silábica, reproducen la ilimitada dimensión de una «luz» que, carente de «fin», le permite adentrarse en las honduras de su alma, como en este mismo texto lo pone de manifiesto:

en un lejos que el alma sabe alto	oo óoo óo òo óo
y quiere creer lejos, sólo lejos...	o óo òo óo óo óo

Descenso por la conciencia del poeta desde las rupturas de ritmo que estos dos endecasílabos finales enseñan para mostrar la unidad de las dos palabras acentuadas en sexta: esa «alma» que alcanza lo «lejos» (aun en su interior, en su mismo ser) en que debe «creer»; esta palabra, precisamente, es la que sufre la ruptura más violenta al perder el acento en la última sílaba y con él su identificación semántica con

cualquier tipo de «creencia» lógica o racional; el ritmo acentual del verso construye «*cree*r» no «cre*e*r», por cuanto se trata de abrirse a esa contradictoria lejanía de lo que se esconde en el interior (semejante al proceso aliterativo de las vocales del último endecasílabo: cuatro de las sílabas acentuadas arrastran el sonido de la misma vocal).

En «Víspera» (CLIII) vuelve a encontrarse un prodigioso arranque de endecasílabos, reducido progresivamente —y ello será una constante juanramoniana— de dos en dos sílabas en la secuencia de versos siguientes:

Ya, en el sol rojo y ópalo del muelle,	oo óoo óo òo óo
entre el viento lloroso de esta tarde	oo óoo óo òo óo
caliente y fresca de entretiempo,	o óo óo òo óo
el barco, negro, espera.	o óo óo óo

La compacta regularidad de los dos primeros versos se deshace en las secuencias trocaicas de los dos siguientes; el poeta reproduce el fenómeno del atardecer que él y Zenobia se hallan contemplando y que desea hacer equivalente a ese proceso de pérdida —como el de las sílabas de los vv. 3 y 4— que iba a suponer el regreso desde Nueva York. Los dáctilos de los dos primeros endecasílabos funden «sol» y «viento», del mismo modo que la acentuación de sexta consigue una misma realidad de la gama cromática y de esa líquida dimensión de las lágrimas. En esa posición central del endecasílabo, se inicia la «regulación» trocaica que luego los vv. 3 y 4 asumirán como forma de hacer patente —de integrar en el ser— la inevitable realidad de lo perdido.

5. LA LONGITUD VERSAL

El versolibrismo requiere ese juego con la dimensión física del verso, estos procesos de reducción silábica, a los que el poeta fía los sentidos del poema, que sólo son perceptibles cuando se aplican estas pautas de análisis métrico; en todo caso, Juan Ramón era consciente de los valores expresivos que propiciaba la longitud versal:

> No se es más gran poeta por escribir más ancho o más largo. Al contrario, signo de gran poema es que el verso parezca más delgado y más corto de lo que es en realidad aun siendo estrecho y breve (§ 2782, 451).

Esto sólo puede conseguirse con los esquemas del versolibrismo, pero ello no significa que a esos versos se les obligue a perder su «regularidad» métrica; la conservan, pero encauzada hacia otros principios, como soporte de otra identidad poemática, incluso como medio de descubrimiento de nuevos procesos rítmicos; así sucede en «Nocturno» (CLXXII), del 14 de junio, que parece cumplida demostración del aforismo anterior; en él, los moldes versales descubren nuevas dimensiones, que requieren secuencias de versos apenas exploradas anteriormente por el poeta:

Tan inmenso como es ¡oh mar! el cielo,		óo óoo óo óo óo
como es el mismo en todas partes,		o óo óo óo óo
puede el alma creerlo tan pequeño...		óo óoo óo óo óo
Enclavado a lo eterno eternamente		òo óoo óo òo óo
por las mismas estrellas,	5	oo óoo óo
¡qué tranquilos sentimos, a su amparo,		óo óoo óo òo óo
el corazón, como en el sentimiento		o òo óo òo òo óo
de una noche, que siendo sólo nuestra madre,		oo óoo óo óo óo óo
fuera el mundo!		óo óo
¡Qué refugiados nos sentimos	10	óoo óo òo óo
bajo su breve infinidad definitiva!		o òo óo òo óo òo óo

Afanosa búsqueda de troqueos, realizada en su plenitud en los vv. 2, 7 y 11, en donde se encierran los tres conceptos con los que Juan Ramón armará ya el resto de su producción poética: en el v. 2, eneasílabo, se presenta de nuevo esa mismidad con que el mar le enseñará a encontrarse, en cuanto creador, en cada uno de sus poemas; en el v. 7 se produce físicamente —pues tal es el valor de la aliteración de consonantes velares y nasales— la identificación entre «corazón» y «sentimiento»; en el v. 11, por fin, aun expresado como paradójica afirmación, se logra atrapar la realidad metafórica de ese mar, obstinado en ser siempre el mismo, para que el poeta haga lo propio con una poesía que lo contendrá, como el mar alberga a los que están en ese momento «refujiados» en su «infinidad». Ha de notarse que ninguno de estos tres versos coincide en su medida, aunque la «regularidad» de sus moldes la evidencie, de nuevo, el modo en que esos tres versos van aumentando de dos en dos sílabas, lo que implica una secuencia trocaica más en cada uno de ellos, de la misma manera que el mar ha ido abriéndose progresivamente para refugiarlos en la identidad desvelada.

Los nuevos versos de este «Nocturno» son los tridecasílabos octavo y undécimo que atrapan, en su interior, otros dos versos que, de sumarse,

ofrecerían la misma densidad silábica de trece; esta circunstancia puede resultar casual, pero no la calculada progresión de las antítesis conseguida mediante la combinación de estas estructuras heterométricas; en otro aforismo lo explicaba:

> Puede haber versos cortos pesados como un plomo y versos largos, larguísimos, más que largos, flojos como una paja (§ 2866, 464).

Alternancia de versos cortos y largos que responde a un trazado consciente de esa «arquitectura interna» del poema; en el verso libre, la medida del verso no la pone el poeta, la descubre el poema como ha sucedido en este caso [16], en donde dos tridecasílabos se han abierto para cerrar en su interior al poeta y a Zenobia, aislados del mundo (el verso más breve y rotundo del texto), pero inmersos en el nuevo «refugio» que el mar representa; y puede decir «nos sentimos» porque el eneasílabo del verso décimo es consecuencia de la certidumbre revelada en el otro eneasílabo que formaba el segundo verso (encontrándose, además, los dos en posiciones simétricas: segundo y penúltimo del texto).

6. LA DESNUDEZ FORMAL

Juan Ramón, por tanto, aun siendo consciente como lo señalara, de que el molde de *Diario* era ese «verso libre» con el que quería atrapar las inmensidades a las que su conciencia se abría (nuevamente: el mar y el cielo, para alcanzar el amor), no puede renunciar a los compases o cadencias de la regularidad métrica, ya vinieran los versos dictados por ese impulso rítmico interior, ya surgieran de la combinación de secuencias heterométricas; sí, en cambio, salvo casos como el de «Soñando», pareció señalar un alejamiento del fenómeno de la rima, posiblemente para conseguir un verso de desnudez más pura, en el que la acumulación de la tensión rítmica en la última palabra no implicara otro tipo de asociaciones de significado poético; lo explicaba en varios aforismos:

[16] En correspondencia con el aserto que A. Alonso (1979: 88) señalara como base de esta especial poética aplicada a P. Neruda: «Una sucesión de versos libres corresponde a una sucesión de unidades intuicionales o bien a un especial encabalgamiento de intuiciones exigido por el movimiento de la efusión sentimental».

> Aunque el «verso desnudo» mío es una «silva» sin consonante ni asonante (silva desnuda) es el único que se me representa, por su variedad numérica como tal.
>
> El «romance» octosílabo, la «canción», la «estancia», el «arte menor», etc., sin rima, por su número exacto, por su paralelismo estrófico, no se me representan nunca como verso desnudo.
>
> Al elejir mi verso desnudo bajo ese título, lo he hecho según mi inmediata representación (§ 3283, 559).

«Verso desnudo» por fuera, pero recorrido internamente por una secuencia rítmica que es la que le presta su verdadero sentido, el que exige la fijación de esos esquemas de regularidad silábica; Juan Ramón, incluso, apunta a la combinación de endecasílabos y de heptasílabos («silva desnuda») como la más adecuada para lograr la plasmación del nuevo pensamiento poético que el *Diario* contiene. No le sirven ya los moldes estróficos ni la delimitación de paradigmas fijada por asonancias y consonancias; es otra «representación» poemática la que persigue, otra la «regularidad» que los versos anudan, pero con esquemas silábicos que garanticen ese metódico avance de un ritmo que ha de convertirse en desnudo contenido poético; para lograrlo, la rima no le sirve:

> En la poesía, el verso en consonantes la tiene vestida; en asonantes a medio desnudar; libre, desnuda (§ 3427, 588).

El verdadero ensayo del versolibrismo de *Diario* es de índole rítmica; la supresión de la rima coloca al poeta ante una nueva posibilidad de abrir el verso hacia nuevos procesos de significación, pues la trama de secuencias rítmicas no era anudada por una cadencia —consonante o asonante— final de sonidos, sino que exigía una proyección de la totalidad del verso en la secuencia siguiente; Juan Ramón construye una nueva identidad versal que se halla por encima de las pautas y principios de cualquier preceptiva, por supuesto, pero no de las necesidades que ese verso requiere. Juan Ramón habla de «verso libre» en un poemario en el que, de entrada, mezcla verso y prosa, un aspecto en el que no debe verse contradicción alguna:

> La prosa de un poeta puede dar, a quien no entienda de verso, la medida y la calidad de su verso (§ 2367, 389) [17].

[17] Las relaciones entre los discursos formales de la prosa y del verso son objeto de consideración de una tesis doctoral de próxima lectura, realizada por M.ª Ángeles Sanz Manzano con el título de La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez: *corpus textual y análisis crítico,* en la Universidad de Alcalá.

Es lo que significa «verso libre»: una nueva medida rítmica que le permita experimentar con la longitud versal e indagar con los períodos sintagmáticos del discurso prosístico. Y ello desde el mismo arranque, «Saludo del alba», en cuyo primer párrafo son reconocibles algunas de las secuencias rítmicas que, luego, en los poemas propician las cadencias isosilábicas ya reseñadas:

> ¡Cuida bien de este día! Este día es la vida, la esencia misma de la vida. En su leve transcurso se encierran todas las realidades y todas las variedades de tu existencia: el goce de crecer, la gloria de la acción y el esplendor de la hermosura (63).

Dos esquemas, el heptasilábico y el eneasilábico, acotan imágenes resueltas en el ideario poético que el libro desarrollará: «¡Cui/da/bien/ de- es/te/dí/a»: óo óoo óo; «Es/te/dí/a-es/la/vi/da»: óo óoo óo; «la-e/sen/cia/mis/ma/de/la/vi/da»: o óo óo òo óo; se trata de un desarrollo que se repite al final del párrafo: «el/go/ce/de/cre/cer»: o óo òo ó[o], «la/ glo/ria/de/la-ac/ción»: o óo òo ó[o], «y-el/es/plen/dor/de/la-her/ mo/su/ra»: o òo óo òo óo; repárese, en fin, en que el modelo mixto de los dos primeros heptasílabos se acompasa en los dos últimos en una regulación trocaica, por las certidumbres que alcanza en esas cláusulas, procedentes de los primeros versículos: «día» se relaciona con «crecer», «vida» con «acción», para que «la esencia misma» de ese vivir consista en atrapar «el esplendor» de la belleza [18].

7. DEL «VERSO LIBRE» A LA «FORMA LIBRE»

La medida, es cierto, no será isosilábica, aunque se atendrá a otros principios de desarrollo formal:

> No hay verso largo ni corto; todo está en la manera de escribirlo o de imprimirlo [19] (si no que lo diga un ciego). El romance de 8, por ej., escrito

[18] Isabel Paraíso de Leal, controvertida estudiosa de Juan Ramón (1976a), aunque no del versolibrismo (1985), en uno de sus estudios iniciales sobre teoría rítmica indica (1976b: 119): «En la verdadera prosa poética es frecuente que los ritmos cuantitativos, acentual y timbral aparezcan, pero no lo hacen con periodicidad suficiente para que el esquema rítmico se imponga sobre el lingüístico».

[19] Recuérdense los fenómenos de tipografía antes señalados.

> en verso de 16 parece otra cosa, pero ¿lo es? ¿Y deja de ser lo que es un verso de 45 por dividirlo en líneas de 5 ó 6 ó 9? Por corto que sea un verso siempre es más largo que una semilla; por largo, más corto que el rabo de un ratón (§ 2383, 392).

Sin una medida pretendida, estas pautas de «regularidad» vienen exigidas por el propio contenido poemático, por esa «forma invisible» (§ 3500, 601) que lograra fijar en uno de los aforismos más breves y más tensos de *Ideolojía*, que, sin duda, tuvo que precipitar el siguiente:

> Forma poética: arquitectura ilójica (§ 3501, 601).

Tan «ilójica» como el mismo hecho de que se esté hablando de un «verso libre» que requiere principios de «regularidad métrica» (sin medida, sin rima, sin estrofa) para afirmarse:

> Nada termina en forma sino en idea. Por eso la forma no termina nunca (§ 3502, 601).

Esto es lo que pretendía Juan Ramón con el *Diario* de 1916, construir unos moldes formales (el de cada verso por sí mismo, abriéndose a otras series similares) que no terminaran nunca, más que en el momento en que él los hubiera llenado de sí mismo, y a sí de ellos, como luego señalara en *Animal de fondo*, mediante otra plural combinación de esquemas rítmicos [20]:

> Todos mis moldes llenos [7 síl.]
> estuvieron de ti; pero tú, ahora, [11 síl.]
> no tienes molde, estás sin molde; eres la gracia [14 síl.]
> que no admite sostén, [7 síl.]
> que no admite corona, [7 síl.]
> que corona y sostiene siendo ingrave. [11 síl.]

La «forma invisible», la dimensión «ingrave» del poema, abierto como la conciencia poética de que se nutre y a la que alimenta, en una

[20] Ver I. Paraíso de Leal (1971).

ejecución asombrosa de la realidad poemática a la que se accede; el convencimiento de Juan Ramón de que ha de escribir sin forma, pues tal es la dimensión a la que su ser se entrega, es la que le lleva a señalar con precisión el modo en que debe lograr borrar cualquier límite de esa expresividad esencial hacia la que tiende; al verso regular, el verso libre le quita la asonancia y la consonancia, pero conservando pautas de ordenación silábica como ya se ha visto; al verso libre le sucederá lo mismo, la mayor «libertad» del discurso de la prosa le llevará al poeta al convencimiento de que el verdadero ritmo poético sólo puede ser expresado mediante ese «molde sin molde» al que destinaba su poesía entera:

> Cada día, ciego, señor de la lectura, voy separando menos el verso de la prosa, quiero decir, lo que llamamos verso y prosa. En realidad no hay verso, eso que solemos llamar verso, digo, línea aislada, los poetas. Todo es prosa, lo que llamamos prosa, digo, escritura seguida, sea el ritmo que fuere (§ 4111, 752).

Es el primero de una serie de cinco aforismos que se titula precisamente «Ciego, señor de la lectura» y que puede servir para recoger conclusiones a este análisis de la evolución de las estructuras métricas y regulares que nacen en el *Diario* como asiento de la posterior poesía de Juan Ramón; cuando traza una línea divisoria entre el verso regular y el libre, se refiere de modo especial a la presencia de la rima, en cuanto aquella marca formal que imponía unos precisos enlaces de significado; el verso libre, al «liberarse» de esos paradigmas rítmicos, configura otras secuencias de «regularidad» de las que podrá prescindir cuando logre, tras *Animal de fondo*, convertirse él mismo en la forma poemática final; por ello, habla de una manera equivocada de ofrecer esa poesía anterior:

> Señor de la lectura, ciego: ¡me equivoqué, me equivoqué en la forma de publicar mi verso libre! No, verso es sólo lo que termina en consonante o asonante. El verso libre que no es blanco es mejor imprimirlo como prosa, porque prosa ¿no es verso, siempre verso, y verso libre que no es blanco? (§ 4112, 752).

En el «verso blanco» o suelto [21], el isosilabismo afirma la identidad versal de un poema que merece ser impreso, entonces, de esa forma de

[21] Y Juan Ramón construyó con esta forma algunos de sus más deslumbrantes poemas, como ocurre con la prodigiosa arquitectura de los diecisiete endecasílabos de «El otoñado» de *La estación total*.

la que depende su significado [22]. Pero cuando el poeta ha cerrado su larga trayectoria, cuando ha logrado vaciarse por completo en todos esos moldes poemáticos, cuando recibe la plena totalidad de la dimensión creada, puede entonces, y desde dentro siempre, señalar la identidad de una forma que ha de ser siempre una sola:

> No hay verso ni prosa, sólo lengua hablada o escrita en la forma que cada uno prefiera, pues cada uno tiene su lengua propia (§ 4114, 752).

El último destino de todo poeta, convertirse en la imagen de la poesía que con su lengua acuñara, lograr una «forma libre» final que fuera representación absoluta de una materia poemática que se reconoce en unos engarces formales, con el sentido paradójico de negar su propia virtualidad:

> El poeta debe hacer olvidar la forma en que escribe; olvidar él que escribe en una forma (§ 3494, 600).

Aunque para lograrlo haya tenido que recorrer un calculado camino que le llevara de la «libertad» de tratamiento del verso regular a la «regularidad» del verso libre.

Referencias bibliográficas

ALONSO, A. (1979). *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* [1954]. Barcelona: Edhasa.

BOUSOÑO, C. (1970). *Teoría de la expresión poética II*. Madrid: Gredos.

COHEN, J. (1977). *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1988). *Métrica y Poética. Bases para la Fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*. Madrid: UNED.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.

[22] «Porque el verso sin rima renuncia a uno de los elementos rítmicos, se hace necesario que esté más trabajado, notándose enseguida todo prosaísmo. De ahí que se tuviera por más difícil que el verso en el que hay rima», como recuerda J. Domínguez Caparrós (1999a: 487).

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1999a). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1999b). «Métrica y poética en Rubén Darío». En *Estudios de métrica*. Madrid: UNED.

DOMÍNGUEZ REY, A. (1987). *El signo poético*. Madrid: Playor.

GÓMEZ REDONDO, F. (1994). *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: Edaf.

GÓMEZ REDONDO, F. (1996). *Juan Ramón Jiménez: teoría de una poética*. Alcalá: Universidad.

JIMÉNEZ, J.R. (1994). *Diario de un poeta reciencasado*. Madrid: Visor.

JIMÉNEZ, J.R. (1946). «El modernismo poético en España e Hispanoamérica». En (1981) *Prosas críticas*, P. Gómez Bedate (ed.), 160-178. Madrid: Taurus.

JIMÉNEZ, J.R. (1990). *Ideología (1897-1957)*. A. Sánchez Romeralo (ed.). Barcelona: Anthropos.

LÓPEZ ESTRADA, F. (1969). *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.

NAVARRO TOMÁS, T. (1974). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid-Barcelona: Guadarrama-Labor.

PARAÍSO DE LEAL, I. (1971). «El verso libre de Juan Ramón Jiménez en *Dios deseado y deseante*». *Revista de Filología Española* 54, 253-269.

PARAÍSO DE LEAL, I. (1976a). *Juan Ramón Jiménez, vivencia y palabra*. Madrid: Alhambra.

PARAÍSO DE LEAL, I. (1976b). *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta.

PARAÍSO DE LEAL, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.

LOS *LIEDER* DE JOSÉ MARÍA EGUREN (1874-1942) COMO DISPOSITIVO POÉTICO

Hervé Le Corre

Université de Caen

El objetivo de este estudio no es identificar una forma (métrica), el *lied* egureniano no lo es, ni analizar una serie de poemas (los nueve *lieder* escritos por el poeta peruano) sino ver cómo una forma socializada —el *lied*— se actualiza en una obra, la de Eguren, constituyendo un dispositivo, de escritura y de lectura, que cumple con el propósito de lo literario: el texto como disponibilidad, devenir.

A LA ANTIGUA DAMA MÉTRICA (CONSIDERACIONES PREVIAS)

El estatuto concedido a la métrica no podía seguir separado de las reflexiones modernas sobre teoría y prácticas del texto poético. Urgía sacarla, primero, del exiguo papel de repertorio formal al que se le

había condenado a menudo, esa taxonomía de lo estable que pregonaba la Identidad, la Simetría y la Isocronía. De ello eran conscientes, por supuesto, tanto Pedro Henríquez Ureña (1961) como Tomás Navarro Tomás (1956) o Rafael de Balbín (1962). Sin embargo, para tomar un solo ejemplo, en la *Métrica* de Navarro Tomás sigue dominando el modelo binario tradicional —*grosso modo* la alternancia de un período acentuado con uno no-acentuado— y la referencia a modelos de versos, en realidad especies de arquetipos de versos cuyo número, forzosamente reducido, contrasta con la multitud de las realizaciones efectivas (¿quién no recuerda las 171 combinaciones prosódicas del endecasílabo repertoriadas por el eximio metricista en *Los poetas en sus versos* ?). Nociones como las de acentos extrarrítmicos o antirrítmicos (Balbín Lucas, 1962) indican otras tentativas para integrar sistemáticamente los «accidentes» acentuales, pero siempre con el ideal de la alternancia a la vista.

Obviamente la situación ha cambiado: la inclusión de la métrica tradicional en una reflexión más amplia, la que concierne a la poética general, permite tomar en cuenta, en la construcción del verso, elementos tan importantes como su estructura fonética, sintáctica y semántica. Para simplificar el proceso que se está llevando a cabo, podría acaso decirse que estamos pasando de una métrica aritmética a una rítmica generalizada. Este proceso tampoco es nuevo: como ha señalado José Domínguez Caparrós (1988), fueron los rusos (de Lotman a Jakobson) quienes fomentaron con más ahínco esa necesaria integración de todas las dimensiones significantes del verso.

Más recientemente, un libro como el de Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, desgraciadamente no traducido todavía al castellano [1], confirma la magnitud de los cambios que se están verificando. El poeta y crítico francés escribe así, con su habitual rotundidad: «Le rythme est trop important dans le langage pour le laisser à la métrique. La métrique mesure des temps qui ne sont à personne, car ils ne sont pas le temps du sens, le temps des sujets» (1982: 521).

En la perspectiva abierta por Emile Benveniste, Henri Meschonnic apuesta, pues, por una filosofía, una antropología del sujeto, una

[1] Mientras tanto el lector español puede leer «Transformar la teoría del ritmo ¿por qué y para qué?», un compendio de su ideario, en *Ritmos, métricas, rupturas en la poesía hispanoamericana*, G. Areta Marigó, H. Le Corre, M. Suárez, D. Vives (eds.) (2000). Madrid: Verbum.

semántica generalizada, la del discurso, en contra de la división engendrada por la ruptura del signo. En el capítulo V de su libro («Le rythme sans mesure»), Meschonnic propone un tipo de lectura prosódica y rítmica que obvia la referencia (y deferencia) tradicional a los modelos de verso. Ese «rythme sans mètre» que propugna Meschonnic (un «mètre» que suena en francés como «maître»: «amo, maestro») implica asimismo la desaparición de la versificación tradicional, o sea la contestación del lugar central del verso en la construcción poética a favor de una unidad mayor, la del poema. Un paso en ese sentido lo había dado Rafael del Balbín (1962) al considerar como básica la unidad estrófica, pero la estrofa seguía siendo una extensión (problemática, es cierto) del sistema, originada por la unidad del verso. Meschonnic prefiere referirse a una unidad semántico-rítmica que no acata las leyes métricas tradicionales.

Hay opciones menos categóricas que las de Henri Meschonnic, y no por ello vergonzosas, así la de José Domínguez Caparrós (1988, 1999), que conserva las nociones de modelo de verso y la de tensión entre una lectura rítmica y otra, más cercana a la de la prosa. La diferencia entre las lecturas que acatan el modelo métrico y otras, más cercanas al habla cotidiana, permiten poner de manifiesto el complejo fenómeno de la recepción histórica de los textos poéticos o los problemas de percepción de algunos elementos sistémicos, como el encabalgamiento (Domínguez Caparrós, 1999: 32-43). Con ello se marca, además, la presencia, histórica y social, de la métrica como rama de la rítmica. No faltan, por otra parte, los argumentos a favor de la permanencia, bajo alguna forma, de los modelos de verso, siquiera fuese la propia experencia de los poetas, como el famoso ejemplo de Paul Valéry que afirmaba haber escrito su «Cementerio marino» impulsado por el peculiar ritmo del decasílabo francés.

¿Ello significa que se deba reincidir forzosamente en la identificación de modelos de verso? Me parece más fructífera la hipótesis de que la existencia de un modelo previo es una abstracción o que, en todo caso, su supuesta anterioridad (¿en el sentido platónico?) no significa para nada una obligatoria repetición, una identidad del verso a sí mismo, a su clasificación arquetípica. Antes que las semejanzas superficiales entre los versos o las formas estróficas, importan sus diferencias profundas (ahí estaría el ritmo). No sólo por las posibilidades (variantes, parodias, evolución...) que brinda esa diferencia esencial, sino por su efectiva incongruencia, por pertenecer los poemas a sistemas sincrónicos y diacrónicos diferentes. ¿Qué relación hay, por ejemplo,

entre el endecasílabo de Garcilaso y el «hirsuto» de Martí? ¿entre el alejandrino de Berceo y el de Darío (*malgré* lo que éste dijo)? ¿significan lo mismo la décima española, de origen culto, y la hispanoamericana, marcadamente popular? Podrían multiplicarse los ejemplos.

La estética de la recepción, las recientes teorías pragmáticas, de los sistemas (Maldonado Alemán, 1999), etc., son otras tantas posibilidades de renovación de los estudios sobre la métrica. Actualmente, en términos generales, se están multiplicando los esfuerzos por precisar el lugar y la función del texto literario en el sistema de la comunicación. Ello supone no sólo tener en cuenta elementos tan importantes como las condiciones (diacrónicas y sincrónicas) de recepción / percepción de los textos como las estrategias autoriales (conscientes o no) que presidieron a su elaboración. Parte de ese trabajo se hace, por supuesto, con criterios comparativos, que apuntan a racionalizar lo que de determinación y de innovación pueda haber en la emisión / recepción de tal o cual forma. Esa contextualización de las formas poéticas supone un paso fundamental en un acercamiento más dinámico a la métrica. El no reducir lo textual a lo lingüístico significa también abrir la literariedad a dimensiones socio-culturales no siempre tenidas en cuenta.

Ese amplio campo de posibilidades que se abre al investigador no debe ocultar, sin embargo, las dificultades teóricas que subsisten: volver a situar el texto literario en el contexto de la comunicación (es decir, precisando sus circunstancias antropológicas) ¿significa que aquél «comunique» como cualquier otro hecho lingüístico, con sus instancias definidas y situadas? El ser un artefacto «literario» ¿no implica más bien un modo específico de comunicación caracterizado por Jean Bessière (1990) a través del doble proceso de la descontextualización-recontextualización? La heterogeneidad del texto literario ¿permite que se le atribuyan instancias (emisoras / receptivas) estables? Lo esencial, más allá de cualquier racionalización ¿no sería su perpetua y fecunda alteración?

El *devenir otro* del texto literario (el movimiento por el cual se hace partícipe de nuestro presente) parece implicar que cualquier análisis que se haga de sus estructuras, así el análisis métrico, fracase fructíferamente, por decirlo así. Permite que se experimente la imposibilidad de cualquier reconstrucción sistemática de carácter «arqueológico» y que se verifique la fecundidad de los desplazamientos inscriptos en el texto literario. Analizar las formas rítmico-métricas del poema es actualizar ese movimiento por el cual se nos escapa. Concluir, para decirlo con Lezama Lima, a la necesidad de un «sujeto metafórico» que afirme «la no identidad de dos formas aparentemente concluyentes» y «destruy[a]

el pesimismo encubierto en la teoría de las constantes artísticas [...] el pseudoconcepto temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo» (1957: 18).

El estudio de la serie de los *lieder* del poeta peruano José María Eguren (1874-1942) intenta mantenerse entre los dos polos evocados: el de la tentativa de descripción y análisis, en el campo literario, de una «forma»; el de las posibilidades poéticas que se abren paso a través de esa forma y que permite que se hable de «dispositivo» ya que éste dispone y deja disponibles, abiertos a las lecturas, los componentes textuales. Este dispositivo constituye quizás su proyección utópica, ese «silencio» donde «el álbido poema fuga leve» («Patética», *Rondinelas*).

BALADAS Y LIEDER EN LA POESÍA DE HABLA ESPAÑOLA (ESPAÑA-PERÚ)

Son nueve los *lieder* publicados por José María Eguren [2] a lo largo de su obra, los cuatro primeros pertenecen a su poemario inicial, *Simbólicas*, de 1911, el siguiente, el «*Lied* V», es el único de *La canción de las figuras* (1916), los cuatro últimos forman parte de *Sombra*, cuyo manuscrito es también de 1916 pero que se publicó, parcialmente, en antologías de 1924 y 1929.

La elección del *lied* por parte del poeta peruano sugiere inmediatamente al lector una especie de «anacronismo». En efecto, la aparición del *lied*, y en general de la poesía de origen alemán (incluso cuando es una adaptación, como es el caso de la balada, de origen inglés) en los países de habla castellana se remonta principalmente, como se sabe, a la segunda mitad del siglo XIX. Si Gustavo Adolfo Bécquer (con Ramón de Campoamor) representa obviamente el hito esencial de esa «germanización» de la poesía castellana, la introducción de la poesía alemana se produce a principios de los años cincuenta por dos vías esen-

[2] Las *Obras completas* de Eguren fueron publicadas en Lima, por Mosca Azul en 1974. Cito según esta edición. El lector español encontrará una buena antología de sus poemas en Visor (*José María Eguren. De simbólicas a Rondinelas*, Gema Areta ed., 1992) aunque con unos fallos, como la ausencia, en el índice, del poema «Las torres» (de *Simbólicas*) o errores como el título «La tarde» por «La tarda» (*Ibid.*). Léase también: Areta Marigó, G. (1993). *La poética de José María Eguren*. Sevilla: Alfar. Acabo de tener acceso a la edición reciente de las *Obras completas*, de Eguren, con material gráfico (Lima: Banco de Crédito del Perú, «Biblioteca Clásicos del Perú», 1997).

ciales: la de la imitación y la de la traducción. Jorge Urrutia (1995) recuerda así el impacto de la balada alemana en el poemario *Baladas españolas* (1853) de Vicente Barrantes. Unos pocos años después aparecen las famosas (por su supuesta influencia en Bécquer) traducciones realizadas por Eulogio Florentino Sanz (1822-1881) (Díez Taboada,1958) de algunos poemas del *Intermezzo* de Heine. Esa traducción, unos años posterior a la de Gérard de Nerval (1848), coincide por otra parte, como lo subraya Jorge Urrutia, con la aparición de las partituras de *lieder* en los salones de la península (1995: 157).

Si las *Baladas* de Barrantes resultaban una imitación algo superficial de la forma de la balada (Urrutia, 1995: 95), sin que ésta consiguiera diferenciarse claramente del romance, las traducciones de Sanz implican la irrupción de formas sintéticas y carentes de la retórica vigente entre muchos de los poetas españoles del período. Nerval había elegido la prosa para traducir a Heine, Sanz sigue los cauces de la métrica nacional. Sin embargo, si bien predomina el romance entre los modelos elegidos por Sanz, no escasean otras formas, como estrofas en las que alternan endecasílabos y hepta— o pentasílabos, o estrofas compuestas de decasílabos solos (por ejemplo bajo su forma yámbica, de dos hemistiquios, que reaparecerá en Bécquer) o combinados con octosílabos (en la traducción del famoso «Die Rose, die Lilie...» del *Intermezzo).*

En 1873, Manuel María Fernández y González publica una serie de traducciones del mismo Heine: esta vez pueden leerse en castellano en la península no sólo el *Intermedio* sino *Regreso* y *Nueva primavera.* Se completa así la labor emprendida por Sanz, siempre a través de la variedad de formas métricas y privilegiando las asonancias. El libro en su segunda edición (de 1878) se enriquece con una serie de recortes de prensa que indican una creciente conciencia de los cambios que se están promoviendo: F. Miguel y Badía defiende las «cualidades prosódicas» del alemán, su riqueza consonántica frente a los usos de los españoles «acostumbrados a vocalizar a borbotones» (Heine, 1878 [1873]: 190) y alaba la precisión de creaciones poéticas sin ripios y con «epítetos [que] son tales y no adjetivos amontonados» (1878 [1873]: 190). El propio Fernández y González, en una nota a la traducción de «Die Heimkehr» escribe:

> Lo que impresiona en estas breves estrofas es la manera, el procedimiento, esa forma objetiva donde no se trasparenta el pensamiento ni la emoción del poeta: es un género descriptivo, pictórico por decirlo así, poco usado en las literaturas meridionales (1878 [1873]: 122).

Ahora bien, por los mismos años en que se está difundiendo el *lied* y la balada en la península, aparecen en Hispanoamérica diversas traducciones de Heine. La más conocida (y la mejor, según Menéndez Pelayo) es la del venezolano Pérez Bonalde —también famoso por su versión de «El cuervo» de Poe— que traduce el *Intermezzo* en 1877 y el conjunto del *Cancionero* en 1885 (Pérez Bonalde: 1964). Habría que cotejar esos textos con sus equivalentes españoles, digamos solamente que siguen dominando las asonancias (con numerosas excepciones) y cierta variedad métrica (abundan los endecasílabos, a veces combinados con heptasílabos, y los octosílabos, pero hay poemas de decasílabos, dodecasílabos o alejandrinos).

El peruano Manuel González Prada, por su parte, traduce también numerosos poemas de Goethe, Heine, Uhland, Kerner, Chamisso, etc. (Ferrari, 1993), publicados en revistas limeñas de la época, antes de pasar a formar el libro segundo (póstumo) de sus *Baladas* compuesto, pues, según Luis Alberto Sánchez, entre 1871 y 1879 (González Prada, 1989). El peruano elige en la mayoría de los casos, para verter las baladas al castellano, la forma del romance, dividido en estrofas (de cuatro o más versos), con algunas excepciones como la traducción del «Nelumbio» de Heine, un poema de tres cuartetos, el primero de octosílabos, el segundo eneasílabo, el último decasílabo, con estructuras acentuales simétricas que habría que relacionar con su *Ortometría* y las notas finales de *Exóticas*.

La reflexión de González Prada sobre la poesía y la lengua alemana se prolongará en su «Conferencia en el Ateneo de Lima» (1886), recogida en *Pájinas libres*. En ella sitúa a Heine y a Bécquer. Este, después de Barrantes, Ferrán y Ventura Ruiz Aguilera, según González Prada «va jermanizando la poesía castellana [...]. Con [...] su espresión parca i hasta económica, se levanta como un revolucionario para reaccionar contra la intemperancia verbosa de los poetas españoles» (1985: 43). «Injenuidad», «trasparencia» y «delicada ironía» dan a su obra «todo el sabor del *lied* alemán». Sigue González Prada:

> A más de la poesía subjetiva del *Intermezzo lírico,* abunda en Alemania la poesía objetiva de las baladas. ¿Por qué los jermanistas castellanos no aclimatan en su idioma el objetivismo alemán? [...] Ya que nuestra poesía carece de perspectiva, relieve, claroscuro i ritmo ¿por qué los poetas no estudian la forma arquitectónica, escultural, pictórica i musical de Goethe? (1985: 46).

Obviamente (y las líneas dedicadas a Heine lo aclaran) el peruano prefiere esta modalidad, la arquitectura objetiva de la balada, a las formas

más breves y líricas del *Intermezzo*. Se queja sobre todo González Prada de que «va cundiendo en el Perú el gusto por las rimas de dos cuartetas asonantadas», a imitación de Heine y Bécquer: «ayer imitamos a Quintana, Espronceda, Zorrilla, Campoamor, Trueba i hoi continuamos [...] con Heine i Bécquer» (1985: 36). En 1889, en «Notas acerca del idioma», vuelve a insistir sobre «l'asombrosa flexibilidad del idioma alemán [que] se manifiesta en la poesía»: «los poetas jermánicos [...] no admiten el lenguaje convencional de la poesía, i como los ingleses, cantan con admirable sencillez [...]. Mientras en castellano el poeta se deja conducir por la forma, en alemán el poeta subyuga rima i ritmo» (1985: 266).

Ese recorrido, esquemático e intercontinental, permite apuntar algunas convergencias en torno a la recepción del idioma y de la poesía alemanes en dos países de habla española, el papel estratégico de esa adopción frente a formas autóctonas ampulosas, las posibilidades que se abren de expresión sintética, otras propuestas prosódicas y semánticas. Por lo que va de Hispanoamérica, se prosigue así una reflexión iniciada después de las Independencias (con Bello o Sarmiento), que se anticipa claramente a la actitud del modernismo, de apertura todavía mayor hacia una intertextualidad generalizada y contaminadora.

LOS *LIEDER* EGURENIANOS Y LO ALEMÁN

> Todo arte es poético; un vuelo fino y absoluto; su libertad corta la red, la métrica y la rima son sus pajes. El ideal sería prescindir del número y la forma (Eguren, 1974: 311).

Es conocida la amistad entre González Prada y Eguren (abril, 1970: 23-26) y las afinidades entre un libro como *Exóticas* (1911) de aquél y los poemarios de éste (Núñez, 1932: 71-74). González Prada había escrito, además de sus traducciones, una serie de poemas titulados «*Lieder* de Jorge Balder», recogidos mucho después en *Cantos del otro siglo* (1979) y en su poesía original se verifica la impronta de la poesía germánica, desde una de sus «Gacelas» (de *Exóticas*), con cita de Heine, a «Gunnar» (*Ibid.*), inspirado en las *Eddas*. Es probable que la fascinación de Eguren por lo alemán, tanto bajo formas (los dodecasílabos de «Eroe» o «La walkyria», en *Simbólicas*) que recuerdan la manera de Jaimes Freyre (*Castalia Bárbara*, 1899), como por la

atmósfera próxima a la balada germánica que subsiste en muchos de sus poemas, tiene que ver con el interés manifestado por González Prada. En las poesías de éste asoma el mundo de la poesía alemana, su medievalismo, sus brumas, su topografía (terrestre / acuática), etc. que volveremos a encontrar en la poesía de Eguren.

La presencia de lo alemán resulta, sin embargo, más difusa en Eguren. Este no conocía el idioma alemán, no existe en su obra, en todo caso, una filiación filológica equivalente a la que se verifica en González Prada. La obra de Eguren, posterior a esa primera aclimatación de la poesía alemana, se aleja más claramente de sus modelos. Se distancia de la narratividad de la balada tradicional, o sugiere otro tipo de narratividad, más laxa o dispersa. No le preocupa encontrar un equivalente a la balada (como lo hace González Prada con sus estrofas arromanzadas) o a las formas sintéticas del *Intermezzo* (como lo intentan sus traductores españoles, lográndolo perfectamente Bécquer). La serie de los *lieder* egurenianos corresponde a otra motivación, declaradamente musical, interna. En este sentido Eguren es, por supuesto, el heredero de los modernistas, tanto de su ideología de lo musical (la armonía pitagórica) como de la soterrada presión de lo fónico-pulsional en su prosodia, pero lo hace según coordenadas propias [3].

El *lied* egureniano, seriado (del «*Lied* I» de *Simbólicas* al «Lied IX» de *Sombra*), corresponde a un proyecto poético cuyas características quisiera analizar en su relación con lo musical y en tanto producción en serie. Aunque tomaré en cuenta el conjunto de los nueve *lieder* publicados por Eguren, los cuatro primeros —de *Simbólicas*— serán los referentes principales.

EL *LIED* COMO CONTEXTO DE ENUNCIACIÓN

Hemos afirmado que la elección del *lied* como modelo (incentivo) por Eguren resultaba algo anacrónica. Desde el punto de vista de la creación poética ello no significa sin embargo gran cosa, por poco que se abandonen las teleologías habituales. En diversos textos suyos

[3] El «anacronismo» de los *lieder* desempeña, de nuevo, un papel diferenciador, que singulariza a Eguren. En efecto, tras un recuento rápido y parcial, he logrado localizar unos raros poemas modernistas con ese título (uno en Gutiérrez Nájera, de 1877, uno en Darío, de 1890 (?), y un poema de Tablada, titulado «Lieder», de 1892).

(publicados entre 1930 y 1931 y reunidos después bajo el título de *Motivos*), que oscilan entre el ensayo y la prosa poética, el poeta peruano deja constancia de esa voluntaria anacronía, mejor dicho, de su voluntad de obviar lo cronológico. En varios de esos *Motivos* alude de manera admirativa a Milhaud, Honneger, Strawinsky o Prokofieff (hará otro tanto refiriéndose a la pintura de Ernst, Picasso o Dalí), pero sus preferencias íntimas van más bien hacia los *Nocturnos* de Chopin, hacia Mendelssohn, Schumann, Schubert, Weber o Beethoven. Estos nombres son los que aparecen en sus poesías: «las baladas de Mendelssohn claras» («Rêverie», *Simbólicas);* «memorias trayendo de Weber lejano» («El pelele», *Ibid.);* «la canción de Schumann vesperal» («*Lied* II», *Ibid.),* etc.

Lo musical cunde por toda la producción poética de Eguren, siempre en relación con la música romántica: de la «Marcha fúnebre de una Marionnette» *(Simbólicas)* a los dos «Nocturnos» (sin numerar) de *La canción de las figuras* y *Rondinelas* o las dos «Baladas» (tampoco seriadas) de *Sombra* y *Rondinelas.* El lector español no podrá dejar de recordar al respecto las afinidades, por lo menos de superficie, entre Eguren y el primer Juan Ramón de *Arias tristes*, donde aparecen partituras de Schubert, de *Jardines galantes*, dedicado «a la divina memoria de Enrique Heine», con partituras de Gluck, Schumann y Mendelssohn, o el mismo Juan Ramón de las 26 *baladas primaverales.*

El *lied* parece servirle a Eguren, primero, como dispositivo de enunciación, no sólo por su referencia inmediata a lo musical, sino por la especie de voz íntima o menor que el *lied* contribuye a escenificar. Ese tono menor, que caracteriza buena parte de la llamada poesía posmodernista, aparece como un contrapunto a las voces mayores del último modernismo: la de los *Cantos de vida y esperanza* darianos, la orquestación chocanesca de *Alma América* (1906), las *Odas* o *Cantos* motivados por el Centenario argentino. Si bien ello no significa que aquellos poetas (Darío sobre todo) no tuviesen capacidades para ensayar ese tono menor, no deja de ser significativo un contraste como el que se da en el segundo número de *Colónida* (feb. 1916), entre el artículo dedicado a Eguren —que acaba con una cita de su «*Lied* V»— y la «Sinfonía heroica» de Chocano, publicado en la página siguiente.

Reveladora también es la figura del Eguren lector recordada por Alberto Ureta: «recita a media voz y musitando las palabras sus rimas oscuras, difíciles, susurrantes» (Silva-Santisteban, [1929]

1977: 85). Basadre en sus *Equivocaciones* (1928), después de referirse a la «orquesta» de la poesía dariana, escribe: «La música de Eguren evoca sólo a un intrumento pero arcaico. Es una armonía a la sordina [...]. No parece que estuviera escrita en castellano por la tradicional rudeza de este idioma que [sic] Unamuno llamara huesudo» (1928: 27). La frase de Basadre, «no parece que estuviera escrita en castellano», por hiperbólica que pueda resultar a los lectores actuales, recoge de hecho la manera cómo se «oía» la voz egureniana, el desconcierto del público frente a esa poesía «inelocuente», en el sentido de Unamuno [4], frente a su sintaxis retorcida, a sus pautas musicales sutiles (por ejemplo su discreto anisosilabismo), en desfase con las costumbres del martilleo de los recitales que imperaba todavía en Hispanoamérica.

El primer efecto del *lied* egureniano está, pues, en esa (re)contextualización de la enunciación: la búsqueda de un lector / oyente condicionado a la vez por una musicalización extensiva e impelido por las exigencias de una audición renovada. O sea una descontextualización respecto de los hábitos nacionales: el referente inicial del *lied* (tradición e idioma exógenos) confirman el descentramiento dinámico que impulsa la poética egureniana, fiel en ello a los ideales modernizadores de González Prada. El *lied* como dispositivo poético propone nuevos protocolos de transmisión y de escucha en un marco intertextual también polifónico.

Si nos centramos ahora en los *lieder* de Eguren en tanto forma y sentido, lo primero que salta a la vista es la ausencia de un patrón métrico o rítmico uniforme. La balada o los *lieder* tampoco ofrecían esa uniformidad: aunque predominaban en su traducción al castellano las formas arromanzadas para las baladas, eran múltiples las adaptaciones ocasionadas por los otros tipos de poema (como los de Heine), si bien, muchas veces, se volvía a los cauces autóctonos. Pero tampoco puede decirse que los otros casos que demuestran más inventiva, o las formas becquerianas (como esas cuartetas asonantadas cuya imitación denunciaba González Prada), tengan una impronta clara en los *lieder* de Eguren.

Describamos rápidamente la estructura métrica externa de los nueve poemas:

[4] He analizado en otro lugar (*Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid: Gredos, B.R.H., 2001, por publicar) el prólogo de Unamuno a *Alma América* de Chocano, donde reitera su interés por la poesía de los *musing* ingleses y habla de su propia poesía «inelocuente, conversacional y soterraña» (p. XIV).

Simbólicas

— El «*Lied* I» se compone de 6 estrofas de tres versos (4/11/10 sílabas), llevan rima asonante aguda los últimos versos de cada dos estrofas (en «u» las dos primeras, en «o» las dos siguientes, en «i» las últimas).

— El «*Lied* II» se compone de 4 cuartetos decasílabos, con rimas consonantes alternas (siendo agudas las pares).

— El «*Lied* III» se compone de 5 cuartetas, alternan dos disposiciones silábicas (7/7/6/6-6/6/7/7-7/7/6/6, etc.). Las rimas son asonantes, su disposición alterna también (aabb-abab, etc.).

— El «*Lied* IV» se compone de 4 tercetos (6/11/11 sílabas), con un complejo sistema de rimas: los hexasílabos repiten la asonancia «a-a», el último endecasílabo de cada estrofa lleva rima asonante también («e-a»), produciéndose una rima consonante entre el segundo terceto y el cuarto («sentencia», «inocencia»); el segundo endecasílabo de la segunda estrofa y de la cuarta riman («ía»).

La canción de las figuras

— El «*Lied* V» mezcla versos de diferentes medidas (oscilan entre 5 y 13 sílabas), aproximándose a la estructura de la silva impar, pero con unas pocas asonancias desperdigadas y una rima consonante (los dos últimos versos).

Sombra

— El «*Lied* VI» (bajo forma de diálogo) se compone de 4 cuartetas que mezclan versos de 6, 5, 4 y 3 sílabas, predominando los hexasílabos, con asonancia aguda en los pares (en «o») y dos casos de consonantismo («adiós» / «dos»; «corazón» / «son»).

— El «*Lied* VII»: son ocho pareados decasilábicos, aconsonantados.

— El «*Lied* VIII» mezcla también versos de diferentes medidas (entre 5 y 11 sílabas), impares, salvo el primero (un octosílabo). En los versos impares se repite la asonancia «a-a», en los pares «e-o».

— El «*Lied* IX» está compuesto de seis estrofas de cuatro versos (mézclanse los heptasílabos y los decasílabos). Riman los versos pares de la siguiente manera, cercana al quiasmo: 1§ «e-o» 2§ «a-a» 3§ «o-a» 4§ «a-o» 5§ «a-a» 6§ «e-o».

Ese recuento confirma la gran variedad métrica adoptada por Eguren. Un análisis más detenido corroboraría, en mi opinión, la independencia de Eguren respecto a posibles modelos (su decasílabo, por ejemplo, no tiene esa «andadura» simétrica del de Bécquer, en el análisis de Carlos Bousoño (1963). La importancia numérica de los cuartetos (en cuatro de los diez *lieder*) recuerda quizás, aunque lejanamente, el antecedente alemán o becqueriano. Para Eguren, pues, el *lied* no es modélico: parece solamente sugerir, como lo indica Jean-Louis Backès a partir de un vasto elenco europeo y americano *fin de siècle*, un «mood», un «état d'âme» (1994: 238).

Lo que, en definitiva, parece proporcionar el *lied*, es una gran libertad, dentro de un sistema poético que puede ser calificado de «musical» [5]. Esta me parece ser la cualidad de un *lied* como el quinto, por cierto muy cercano a la prosa, desvinculado de algunos elementos tradicionales (rima, isosilabismo, patrones acentuales), pero que remite constantemente a lo metapoético, y que no por nada viene relacionado con un tipo de poesía de habla inglesa (los *musing*) defendido, en España, por Unamuno:

> La canción del adormido cielo
> dejó dulces pesares;
> yo quisiera dar vida a esa canción
> que tiene tanto de ti.
> Ha caído la tarde sobre el musgo
> del cerco inglés
> con aire de otro tiempo musical...
> («Lied V»)

[5] En esto se relacionan modernismo y posmodernismo, las vanguardias rompen de manera más marcada con ese sistema «musical», cuyas posibilidades analizó finamente el joven Reyes de *Cuestiones estéticas* (1911). En todo caso, se trata de polos —no de diferencia radical— entre un sistema, el (pos)modernista, todavía atento a las categorías (ideales) armónicas y otro, el vanguardista, más atento a lo gráfico-espacial del lenguaje (*cf.* su interés por la metáfora).

El aspecto, voluntariamente vago, de un término como «mood», me parece útil, por lo menos en una primera aproximación, para marcar una especie de desemantización del material poético que está a la obra en los *lieder* de Eguren. Esa desemantización se nota, por supuesto, desde el título de cada pieza que se aleja de lo denotativo (en la relación título-texto) para apelar a una superestructura (la del *lied*, de los *lieder*), de tipo connotativo, basada, como he sugerido, en la idea de desplazamiento (lingüístico-cultural).

El *lied* citado en las líneas anteriores, las múltiples ocurrencias del término «canción» en los diferentes *lieder* egurenianos (a las que habría que añadir el campo léxico referido a lo musical), confirman una correlativa autonomía del material poético, más allá, o más acá, de cualquier referente. Lo que metafóricamente podríamos acaso llamar lo «poético-musical» procede rítmicamente (antes que filológicamente) del empeño del *lied*, del ideal poético-musical del *lied* alemán. Eguren, dentro del marco ideológico de lo musical (no me cansaré de repetirlo, hasta cabría hablar de un ideal «eufónico»), extrema las posibilidades métricas, prescindiendo muchas veces de los patrones rítmicos, tanto desde el punto de vista estrófico (con esas estrofas que mezclan anisosilabismo y repartición original de las rimas), como desde el punto de vista interno (entre versos). Para tomar un ejemplo en este sentido: el último endecasílabo del primer *lied* no corresponde a un patrón métrico canónico: «y en la bruma hay rostros desconocidos» (3/5/7?/10) [6].

El *lied* induce, pues, a una constante búsqueda musical, que se manifiesta en una diseminación de los paradigmas fonéticos. Las asonancias internas son múltiples, así en la segunda estrofa del primer *lied*: «nublados en la m*ú*sica az*ul*», donde la «u» sirve de apoyo vocálico, reforzado a su vez por las consonantes (*cf.* la pronunciación americana de la zeta), a imagen de lo que se había producido en la rima con «*luz*» (primera estrofa, con el otro apoyo de la líquida). El fenómeno se extiende a una estrofa entera, como la segunda del «*Lied* II»:

> Y *vense las o*bscur*osas olas*
> *masteleros últimos* cubr*ir*,
> con el *amor* de las playa*s solas*
> donde *van* las *aves a morir.*

[6] El mismo esquema prosódico vertebra el verso «al dar sus adioses sobre la playa» («*Lied* V»). Por otra parte, tanto Henríquez Ureña (1961: 339) como Domínguez Caparrós (2000: 96) subrayan la originalidad prosódica del endecasílabo y del dodecasílabo (respectivamente) egurenianos.

Subrayo aquí sólo algunas de las repeticiones más notables. Desde el principio se retoman elementos de la estrofa anterior (en particular la «v-» de «y el viento», «vesperal»), para anticipar el sistema vocálico-consonántico del cuarto verso («vense», «van», «aves») que crea en el lector la imagen sonora de la «nave», precisamente el significante desaparecido, naufragado. «La virgen nacarina», en la estrofa siguiente, tomará el relevo sonoro y semántico. La primera rima «olas / solas», viene anunciada también por la estructura fonética del verso entero, en particular a través del neologismo «obscurosas», frecuente en la poesía de Eguren. La rima se desborda de los límites del corte sintagmático («[obscurosas]s olas / [playa]s solas»), como para mejor sugerir la intensa contaminación prosódica. Idéntica repetición de una matriz que va más allá de los límites sintagmáticos se encuentra entre los versos tercero y cuarto («amor / a mor[ir]»). El segundo verso es otro ejemplo de iteración consonántica (m/st/l/s - l/t/m/s).

Pienso que el análisis podría extenderse a todo el poema a través del *continuum* prosódico-semántico y a buena parte de la obra del poeta, a un poema como «Pedro de acero» (*Simbólicas*), por ejemplo, que sería una buena ilustración de la teoría de los anagramas saussurianos. El último poemario, *Rondinelas*, donde aparece con más nitidez lo gráfico-espacial, se acerca también, como lo sugiere Estuardo Núñez (1932: 33) a lo jitanjafórico. Así en un poema como «Sonela»: «Vuela volón / el aluzón...», que parece una especie de desarrollo del material de un *lied* como el «*Lied* VI», de *Sombra*, con su «sin son, sin son». Eguren, en este sentido, sólo podría compararse con el César Vallejo de *Trilce* o, más cercanamente quizás, con el poeta de *La rosa de la espinela*, Martín Adán [7].

El *lied* alemán, por supuesto, y sin que se apele por ello a ninguna relación directa, no desconocía el poder evocador de las aliteraciones, así en el ejemplo, quizás hiperbólico, del cuarto verso de «Die Rose, die Lilie...», de Heine, poema escogido por Schumann en su ciclo del *Amor del poeta* (*Dichterliebe*): «Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine». Del mismo modo, la regularidad acentual del *lied* (escúchese cómo se escande el verso «Es flüstern und sprechen die Blumen» del *lied* «Am leuchtenden Sommermorgen», del mismo ciclo, en la interpretación de Wunderlich) encuentra quizás un equivalente en las similicadencias de los *lieder* egurenianos [8]. Para retomar el ejemplo

[7] Esto no significa equivalencia absoluta sino convergencia de algunos elementos poéticos.

[8] La *Ortometría* de González Prada (1988) descansa igualmente en la combinación de cláusulas simétricas.

anterior del segundo *lied* (con su admirable *continuum* «Schum*ann* vesper*al*; / y dist*ant*e»):

> Y el viento en la marisma entonaba
> la canción de Schumann vesperal;
> y distante un bajel naufragaba
>
> oóoooóooóo
> ooóoóoooó
> ooóooóooóo

Otro fenómeno que se repite en los poemas del peruano, y que podría evocar, otra vez lejanamente, a la poesía alemana, es la torsión sintáctica. Si el lector recuerda las ocurrencias, en la poesía de Eguren, de la mención hecha a sus músicos preferidos (Schumann, Mendelssohn, Weber...), habráse dado cuenta del uso del hipérbaton. En realidad, es una constante, como puede verificarse en el «*Lied* IX». O bien, desde el último verso del «*Lied* I»: «que contemplan el árbol morir», estructura que parece retomada en el *lied* siguiente: «masteleros últimos cubrir» y que, antes que con el modelo sintáctico alemán, tiene quizás que ver con la poesía de Bécquer (sus rimas agudas proporcionadas por las flexiones verbales).

CIRCULACIÓN DEL SENTIDO: CONTIGÜIDADES Y LECTURAS SERIADAS

La contigüidad, más metafórica que metonímica, con los *lieder* alemanes, confirma que los propios *lieder* egurenianos construyen el marco de su recepción: dejan al lector-oyente en el fiel de la balanza, entre el sonido y el sentido. Al mismo tiempo, el dispositivo poético del *lied*, por contaminación y atracción, influye en la escritura, que deriva hacia lo musical. Ahora bien, el tipo de lectura que parece alentar el dispositivo musicalizante del *lied* (una lectura que no sea solamente analítica) no significa que no haya producción de sentido, sino que se invita, en cierta manera, a una lectura traslaticia, soslayada, que deje circular el sentido.

La coherencia interna de los *lieder* de Eguren descansa, sin duda, en cierta homología, una contigüidad con la tonalidad del *lied* alemán, su

carácter elegíaco, nostálgico, que puede verificarse tanto en los ciclos de Schumann (el citado *Dichterliebe* o su *Liederkreiss*) como en los de Schubert (del *Winterreise* al *Schwanengesang*). El elemento acuático, con otros más puntuales como la alusión al árbol («*Lied* I») o a los buques fantasma («*Lied* III»), se relacionan también indudablemente con el imaginario germánico y la temática de los *lieder*. Ambos presentes, además, en las traducciones de González Prada o las poesías de Jaimes Freyre. Algunas traducciones de Pérez Bonalde ofrecen, igualmente, pistas interesantes que no puedo examinar aquí [9].

Sin embargo no hay ninguna intertextualidad estable (arqueológica), sino ya una movilidad propiamente literaria en la «disposición» de los poemas egurenianos. Una multiplicidad de contigüidades posibles, como lo sugiere el «*Lied* VI» que adopta una forma dialogada: «—Cavas panteonero / tumba de dolor. / —Murió en la mañana / la virgen Sol [...]». Es la forma de la balada inglesa o alemana, por supuesto, pero entronca también —por el léxico y el tono nostálgico— con una tradición autóctona, como la del yaraví [10].

Esas coincidencias evidencian una red compleja y móvil, las constantes alteraciones del dispositivo poético. Quisiera insistir, sin embargo, en otro aspecto que me parece fundamental para entender esa circulación del sentido a la que me refería. El hecho de haber puesto Eguren un número, que no un título, a sus *lieder* parece invitar, en efecto, a una lectura no solamente «musical» sino también seriada. Obviamente, el fenómeno viene anticipado estructuralmente por el llamado «ciclo» de *lieder* alemán (*Liederkreiss*). Quizás también por un poemario como el *Intermezzo* de Heine (a partir del que Schumann elabora, creo haberlo dicho, su *Dichterliebe*). Es lo que había intuido su clarividente traductor al francés, el poeta Gérard de Nerval:

> Le poème intitulé *Intermezzo* [est] une suite de petites pièces isolées et marquées par des numéros qui, sans avoir de liaison apparente entre elles, se rattachent à la même idée. L'auteur a retiré le fil du collier, mais aucune perle ne lui manque (Heine, 1848: 19).

[9] Pienso en traducciones de Pérez Bonalde, como las de «El caballero nocturno», de Uhland (1964: 181-182), «El triste» (42) o «Los dos hermanos» (43) de Heine, que ofrecen interesantes paralelos con algunos poemas egurenianos.

[10] El yaraví andino, como el huayno, es una canción de origen quechua, de tema generalmente amoroso y melancólico. Garcilaso de la Vega, el Inca, recogió algunos de ellos, caracterizándolos como poesías de metro menor. La forma dialogada del «*Lied* VI» también tiene que ver con la canción popular. Esos elementos aparecen, por ejemplo, en las *Baladas peruanas* de González Prada.

Ese juego entre continuidad (la imagen del collar) y discontinuidad (sus perlas) caracteriza también (hasta anímicamente) la construcción del *Dichterliebe* de Schumann. Por otra parte, el esquema narrativo del *Amor del poeta* es conocido y ejemplar: la felicidad primero, la pérdida de la amada después, luego la vuelta obsesiva del recuerdo que el poeta trata de enterrar simbólicamente en el último *lied* («Die alten bösen Lieder»). Puede decirse que las otras estructuras visibles del ciclo (las temporales en particular, con la presencia de las estaciones) dependen del esquema narrativo inicial.

Mi hipótesis en cuanto a los *lieder* egurenianos es, pues, la de la presencia subterránea (consciente o inconsciente) de ese modelo narrativo (que juega con lo continuo y lo discontinuo), actualizado de manera fragmentaria en su última etapa (el imposible retorno de lo perdido). Véamoslo a través de los cuatro *lieder* de *Simbólicas* (Anexo) un poemario «genéticamente» completo por la existencia de un manuscrito y de su edición bajo la dirección del poeta.

Hay diferencias importantes entre el libro y el manuscrito, en particular por lo que concierne al orden de los *lieder*. El primer poema del manuscrito se titulaba «Gondellied», ese poema cambia de título en la edición final, se le conoce ahora como «La dama I», y ocupa el rango 13 (en total hay 34 poemas). El manuscrito acababa con los tres *lieder* (el «*Lied* III», el «*Lied* I» y el «*Lied* IV» del poemario, respectivamente). El actual «*Lied* II» se titulaba «La muerta», y era el 14 del manuscrito. En la edición final, el «*Lied* I» es el primer poema del libro, el segundo ocupa el rango 16, el tercero el 29 y el cuarto cierra el poemario (34).

¿Qué efectos surte la reorganización del conjunto? Parece primero confirmarse la voluntad de desemantización a partir de los títulos (desaparece el de «Gondellied» y «La muerta» se titula «*Lied* II»), pero se hace más visible la estructura global: el libro se abre por el «*Lied* I» y se clausura con el «Lied IV». El «núcleo final» (los actuales *lieder* III, I y IV, respectivamente) queda disuelto. La tensión entre fragmentación y continuidad me parece motivar esos cambios. Los *lieder* primero y cuarto constituyen el marco (generativo) del conjunto, podrían ser considerados incluso como manifestación del protocolo de lectura (musical) del poemario (¿de la obra?) y ser el testimonio de su relativa autonomía por su carácter «circular». Los *lieder* segundo (antes «La muerta») y tercero confirman el carácter especular y cerrado del conjunto. Volveremos a la disolución del núcleo final del manuscrito. La estructura métrica de dichos *lieder* confirma la creación de

esos pares —el primer *lied* y el cuarto se componen de tercetos; el segundo y el tercero de cuartetos—, al mismo tiempo que, en los cuatro casos, se impone una continuidad general, por la persistencia de la asonancia inicial «a-a» («alba», «entonaba», «brava», «pasaba»).

Se crean así dos «microciclos» (*lieder* I y IV / *lieder* II y III), el primero de ellos se relaciona con lo terrestre, el segundo con lo acuático, etc. Existen otras numerosas relaciones dentro de cada uno: algunas palabras claves («bajel», «obscurosas», «mar», etc. por un lado; «ojos», «sangre/sangrando», «noche», etc. por otro); la presencia del tiempo («alba» / «noche») en los *lieder* I y IV; tiempo manifiestamente circular, como lo confirman los *lieder* II y III (naufragar-emerger / emerger-hundirse).

Con ello se agota la narratividad, cerrándose el movimiento cronológico: el infinitivo con que acaba el primer *lied* («morir») y el gerundio en el último verso del cuarto («sangrando»), semiotizan ese proceso casi atemporal que el verbo «volverse» (del «Lied III») materializaba semántica y gramaticalmente (por el reflexivo). El modelo (narrativo) de la balada deja paso a una estructura más abiertamente poética, en el sentido de Jakobson, por el retorno paradigmático. Eso repercute en no pocos de los otros *lieder* de Eguren, como en el «Lied IX» que distribuye los elementos métricos y léxicos de manera perfectamente circular.

Al mismo tiempo, varios elementos rompen la circularidad o problematizan una lectura autónoma. Así la conjunción inicial del «Lied II», que supone la continuidad musical («Y el viento en la marisma entonaba»), una anterioridad indefinible. Esa misma ruptura se verifica con la distanciación, en el espacio del libro, entre el primer *lied* y el cuarto, antes reunidos en el manuscrito. Por ello el antecedente de «sus ojos» («*Lied* IV»), que parecía poder ser relacionado con el de «tus ojos» («*Lied* I»), resulta ahora más abstracto, se produce una como impersonalización que parece inducida por esos «rostros desconocidos» del primer *lied*. El «*Lied* IV», en todo caso, sigue hermético, los blancos inter-estróficos concretizan la serie de rupturas lógicas y temporales que se producen, al mismo tiempo que los paralelismos (donde lo fonético parece imponerse frente a lo gramatical, como en el primer verso de cada estrofa) mantienen la posibilidad de una relación entre las piezas del rompecabezas.

Los *lieder* de Eguren parecen, pues, a la vez fragmentos destacados de un ciclo y realización de dicha circularidad, pero nunca satisfacto-

riamente. Los *lieder* primero y cuarto, este último en particular, representan momentos de una historia cuyos antecedentes desconoce el lector, la historia de una pérdida, sin duda, y que no se resuelve. Los otros dos *lieder* materializan la circularidad, como momento de otro movimiento más amplio (lo continuo musical de la conjunción inicial del «*Lied* II»), pero el cierre que éstos efectúan tampoco constituye una resolución (es un retornar a los cauces iniciales). En definitiva el sistema aparentemente cerrado, autónomo, se ve absorbido por los horizontes (también temporales) que se abren.

No hay asideros, límites fijos, para circunscribir esa «lejanía» esencial. En cierto sentido, se podría hablar de una espacialización «negativa» (volveremos sobre el término) del lenguaje poético egureniano. Es precisamente el tema de uno de los *Motivos* («La impresión lejana») del escritor:

> La lejanía es una llamada innómina, una dilatación del espíritu, una palabra errante. [...] Amor de la mañana; la mañana viene de lo remoto y nos alcanza. La tarde es movimiento y despedida. La noche [...] se dilata en el misterio (1974: 337).

Mañana, tarde y noche temporalizan la inmensa mayoría de los *lieder* (y de la poesía) de Eguren. Fundan un espacio (un sentido) que se extralimita, se dispersa, aunque parezca seguir el orden (sucesivo) de lo musical. Si la pérdida hermana los cuatro *lieder* de *Simbólicas*, la presencia de una doble escena (superficie / profundidad) conlleva inmediatamente la imagen del símbolo y su duplicación, la esperanza de la recuperación del sentido. Sin embargo, los símbolos egurenianos son inexplícitos, truncos, es difícil atribuirles una salida, un sentido trascendente unívoco.

Los *lieder* de Eguren, antes que significar (en el sentido de remitir a un significado ubicable, ser «narrables»), emiten una serie de «señales», porque así lo reza el significante: «señales de muriente dolor», del «*Lied* I». Y si este significante parece diseminarse en «*peñas*cal», lo hace objetivizando su función: señalar el lugar (y señalarse como causa) del naufragio, de la desaparición. Este es el papel que parecen desempeñar también las «gotas de sangre» del «*Lied* I», «las obscurosas estelas» del «*Lied* III» o el «cuervo incierto» del «*Lied* II» (extraña paloma de Noé o del Espíritu Santo, invertida en negrura).

Ese «lenguaje» también «incierto» («*Lied* III») manifiesta su movilidad, ahondando o vaciando el lugar que habita. En el resto del libro,

poemas como «Las señas» con su «luz desierta» o «La tarda», «por la muerta avenida», retoman ese sistema de indicios de un enigma quizás sin solución. «Los canes, olfateando / en el viento la sombra de la muerta», del cuarto *lied*, efectúan el mismo recorrido, la misma búsqueda, por ese espacio cerrado-abierto ¿la «región atea» del poema «El dios cansado» de *La canción de las figuras*?

LA MÚSICA, LA PALABRA

Ese espacio-tiempo incierto, que se dilata, corresponde a aquél de la música tal como la concibe Eguren, «la música [...] lejanía en el tiempo» (1974: 337). Creo que ahora podemos entender mejor cómo se compenetran el *lied* (musical y seriado) y la poética de Eguren: la música cumple un papel «negativo» —«se diría la más negativa de las artes»— desde el punto de vista denotativo, pero resulta altamente productiva —«por su *élan* ferviente» (311). Permite que se cumpla la «in(de)terminación» —«movimiento interminado» (338)— que ambiciona la poética egureniana: «La obra de arte es un dictado misterioso. La voluntad lleva al fracaso» (308).

La música, es decir la pulsión aliterativa en el poema, lo continuo musical, es el otro polo energético de la textualidad egureniana: «la música es un presentimiento, la poesía una determinación» (246). Si ésta corre el riesgo de parecer «explicativa» (246), aquélla garantiza la libertad, transfiriendo tal libertad al lector-oyente, manifestando la disponibilidad, la movilidad esencial del sentido.

Los *lieder* seriados de Eguren tienden por ello a la vez a la clausura, a la vuelta del signo sobre sí mismo —símbolo manco, sin resolución dialéctica— y a la apertura —falta de límites, imposibilidad de una identificación definitiva—, puro goce y puro dolor.

Paradójicamente quizás, con ese movimiento continuo, el poeta vuelve a encontrar, de manera renovada, el movimiento de la balada en sus mejores ejemplos, los que escapan de la simple narratividad, como el «Erlkönig» de Goethe, que se cierra sobre su misterio. Ignoraremos, en el «*Lied* IV», si Alguien (¿culpable o inocente?) muere («la sombra de la muerta») o no («el florete durmióse en la armería»). Quizás los *lieder* egurenianos sean también el lejano y prolongado eco de los *lieder* alemanes, en el adiós: la mano que se mueve (*i.e.*, hace una señal)

en el *lied* «Aus alten Märchen winkt es» (*Dichterliebe*), las huellas que se extravían en la nieve del *Winterreise*. Caminos que se borran en un «ensueño blanquecino» («*Lied* I»).

Es difícil imaginar una lectura que no sea analógica. Los *lieder* egurenianos responden también a ese requisito analógico: por los ecos que hay dentro de cada *lied* y que se prolongan entre los *lieder*, a su vez en contacto con una multitud de textos afines. Pero al mismo tiempo el dispositivo seriado crea la distancia: la analogía no puede ser sino un movimiento continuo (de *lied* en *lied*); las analogías puntuales sirven también para marcar las distancias, la irreductibilidad del poema. El dispositivo implica una lectura inacabable, inferencias múltiples. Implica también una orfandad esencial, la del sentido inmediato.

Los *lieder* de Eguren son a la vez totalmente nostálgicos y totalmente proyectados hacia el futuro. Se avisa: «no añores viejas albas / que el ayer es un ángel muerto» («*Lied* VIII»). O sea en un presente totalmente inestable: el de una lectura movida sin cesar por el impulso musical. El lector está en el umbral, en el filo del alba, entre la palabra y la música —«espacio ilímite» (1974: 338)— ¿un lugar utópico donde la palabra se volvería música? El piano, solo, con que concluye, y pues empieza, el *Dichterliebe* de Schumann. Los *Lieder ohne wort* de Mendelssohn. Un lugar de paso.

Anexo: los cuatro *lieder* de Simbólicas (1911)

Lied I

Era el alba,
cuando las gotas de sangre en el olmo
exhalaban tristísima luz.

Los amores
de la chinesca tarde fenecieron
nublados en la música azul.

Vagas rosas
ocultan en ensueño blanquecino
señales de muriente dolor.

Y tus ojos
el fantasma de la noche olvidaron,
abiertos a la joven canción.

Es el alba;
hay una sangre bermeja en el olmo
y un rencor doliente en el jardín.

Gime el bosque,
y en la bruma hay rostros desconocidos
que contemplan el árbol morir.

Lied II

Y el viento en la marisma entonaba
la canción de Schumann vesperal;
y distante un bajel naufragaba
en el insidioso peñascal.

Y vense las obscurosas olas
masteleros últimos cubrir,
con el amor de las playas solas
donde van las aves a morir.

Y surgió la virgen nacarina
desde el submarino panteón,
y con la luz de ocaso declina
y con una lánguida canción.

Sobre ella parado un cuervo incierto
la guía en violeta navegar.
Hoy la mística blancura ha muerto
con toda la tristeza del mar.

Lied III

En la costa brava
suena la campana,
llamando a los antiguos
bajeles sumergidos.

Y con tamiz celeste
y al luminar de hielo,
pasan tristemente
los bajeles muertos.

Carcomidos, flavos,
se acercan vagando...
y por las luces dejan
obscurosas estelas.

Con su lenguaje incierto,
parece que sollozan,
a la voz de invierno,
preterida historia.

En la costa brava
suena la campana,
y se vuelven las naves
al panteón de los mares.

Lied IV

La noche pasaba;
y al terror de las nébulas, sus ojos
inefables reían la tristeza.

La muda palabra
en la mansión culpable se veía,
como del Dios antiguo la sentencia.

La funesta falta
descubrieron los canes, olfateando
en el viento la sombra de la muerta.

La bella cantaba,
y el florete durmióse en la armería
sangrando la piedad de la inocencia.

Referencias bibliográficas

ABRIL, X. (1970). *Eguren el obscuro*. Córdoba [Arg.]: Universidad de Córdoba.

ARETA MARIGÓ, G. (1993). *La poética de José María Eguren*. Sevilla: Alfar.

BACKÈS, J. L. (1994). *Musique et littérature*. París: PUF.

BALBÍN LUCAS, R. de (1962). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1973.

BASADRE, J. (1928). «Elogio y elegía de J. M. Eguren». En *Equivocaciones*. Lima: La Opinión Nacional, 14-30.

BESSIÈRE, J. (1990). *Dire le littéraire*. Liège-Bruxelle: P. Mardaga.

BOUSOÑO, C. (1963). «Los conjuntos paralelísticos de Bécquer». En ALONSO, D. y BOUSOÑO, C. *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos, 177-218.

DÍEZ TABOADA, J.M. (1958). «Eulogio Florentino Sanz, poeta de transición». *Revista de literatura* 25-26, 48-78.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1988). *Métrica y poética*. Madrid: UNED.

— (1999). *Estudios de métrica*. Madrid: UNED.

— (2000). «El modernismo en la formación del verso español contemporáneo». En ARETA MARIGÓ, G.; LE CORRE, H.; SUÁREZ, M.; VIVES, D. (ed). *Ritmo(s), métrica(s), ruptura(s) en la poesía hispanoamericana*. Madrid: Verbum, 87-110.

EGUREN, J. M. (1974). *Obras completas*. [Silva-Santisteban, R. ed.]. Lima: Mosca Azul.

FERRARI, A. (1993). «Manuel González Prada y la poesía alemana: creación y tradición». En *Caminos hacia la modernidad. Homenaje a R. Gutiérrez Girardot*. Frankfurt: Vervuert, 133-141.

GONZÁLEZ PRADA, M. *Cantos de otro siglo* (1979 [1867-1900]). Lima: UNSM.

— (1985 [1894 / 1946]). *Pájinas libres*. En *Obras*, tomo I, vol. 1. Lima: Copé.

— (1988). *Ortometría. Minúsculas. Presbiterianas. Exóticas. Trozos de vida. Baladas Peruanas*. En *Obras*, tomo III, vol. 5. Lima: Copé.

— (1989). *Baladas*. En *Obras*, tomo III, vol. 6. Lima: Copé.

HEINE, H. (1848). *Intermezzo* [trad. G. de Nerval]. París: Le Seuil-Les Belles Lettres, 1995.

HEINE, H. (1873). *Intermedio, Regreso y Nueva primavera* [trad. y notas Fernández y González, M. M.]. Madrid: El Imparcial, 1878.

HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1961). *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

JAIMES FREYRE, R. (1899). *Castalia bárbara*. Buenos Aires: J. Schürer-Stolle.

LEZAMA LIMA, J. (1957). *La expresión americana*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

MALDONADO ALEMÁN, M. (1999). «La teoría de los sistemas y la historia de la literatura». *Signa* 8, 251-279.

MESCHONNIC, H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier.

NAVARRO TOMÁS, T. (1956). *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1986.

NÚÑEZ, E. (1932). *La poesía de Eguren*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.

PÉREZ BONALDE (1964). J. A. *J. A. Pérez Bonalde*. Caracas: Colección Clásicos Venezolanos, tomo 2.

URETA, A. (1929). «Poesías, por J. M. Eguren». En SILVA-SANTISTEBAN, R. (1977) (ed.). *J. M. Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, 81.

URRUTIA, J. (1995). *Poesía española del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

FINAL DE VERSO EN PARTÍCULA ÁTONA (TRADICIÓN E INNOVACIÓN MÉTRICA EN LA POESÍA DE ANTONIO CARVAJAL)

José Enrique Martínez Fernández

Universidad de León

«Una de las principales y más generales reglas para la buena elección de rimas y asonantes, y hasta ahora, que yo sepa, por ninguno advertida o notada, es que procure siempre el poeta preferir para consonante o asonante el sustantivo» (Luzán, 1977: 376). Es indudable que la rima así concebida subrayaría, además de palabras cargadas de significado, la unidad métrica y semántica del verso, apoyada —salvo en casos de encabalgamiento sirremático del tipo sustantivo / adjetivo— en la pausa versal bien marcada; rima y pausa colaborarían en la percepción nítida del verso en cuanto tal, como unidad memorizable dentro de la estrofa. Esta preferencia de Luzán por la rima sustantiva frente a la adjetival se refleja en tratadistas posteriores, como Jovellanos y Munárriz, Bello o Gil de Zárate (*vid.* Domínguez Caparrós, 1975: 307, 318, 316 y 323). El caso de Benot es llamativo en este sentido, pues mide la importancia de la rima por su mayor o menor perceptibilidad, por lo que prescribe, entre otras cosas, que los versos terminen en sustantivos y

verbos, palabras semánticamente llenas y, ordinariamente, de suficiente cuerpo fónico para ser delimitadas con claridad; en consecuencia, parece lógico que abogue por la pausa versal marcada y por la ausencia de un estilo muy cortado que perturbe la perceptibilidad de la rima (Domínguez Caparrós, 1975: 344). El adjetivo, aunque de cuerpo fónico suficiente, carecería de la independencia semántica del sustantivo o del verbo, por lo que era desechado como elemento de fin de verso entre nuestros tratadistas del XVIII y del XIX. De todo esto se deduce que los únicos encabalgamientos en que podían pensar eran del tipo sustantivo / adjetivo, algo extraño si tenemos en cuenta que ya Herrera (1580) había elogiado el encabalgamiento adjetivo / sustantivo en Garcilaso («Quién me dijera cuando en las pasadas / horas...») y que Cascales (1975: 119) alaba el encabalgamiento, sea de sustantivo / adjetivo o de adjetivo / sustantivo, apoyándose en el uso que hacen de él los grandes poetas italianos y españoles y en las ideas positivas de Bembo y de Minturno.

En cualquier caso, parece que al proponer la terminación en sustantivo, nuestros tratadistas pensaban en el verso como unidad de sentido, aunque haya que atribuir a Francisco Lorente el mérito de haberse dado cuenta de la necesidad de la pausa a final de verso y de su importancia (Domínguez Caparrós, 1975: 261), lo que le lleva, como a los demás tratadistas, a proponer terminar el verso en palabra semánticamente llena o a prever el verso como unidad de significado.

Parece indudable que se pensaba en el verso como objeto sonoro que, para su neta percepción, había que delimitar métrica y semánticamente por medio de la rima, la pausa y el sentido, dentro de una estrofa también delimitable. Desde este punto de vista, es lógica la proscripción de artículos, conjunciones y otros elementos fónica y semánticamente precarios del final de verso, los cuales perturbarían la clara percepción del mismo como tal unidad fonosemántica. Así lo vemos en Salvá o en Coll y Vehí (Domínguez Caparrós, 1975: 313 y 326-327). Tampoco Andrés Bello ve con buenos ojos el final de verso en monosílabos átonos, como el artículo definido o algunas preposiciones, añadiendo que es algo que sólo se hace en la poesía familiar y jocosa *(vid.* Domínguez Caparrós, 1975: 314).

La terminación del verso en pronombre átono o preposición, conjunción o artículo en la poesía canónica afecta tanto a la rima como a la pausa. La función rítmica y demarcadora del verso que se les pedía tradicionalmente a la rima y a la pausa métrica versal queda desvaída con las partículas átonas a fin de verso; la percepción de éste como unidad fónica y semántica aparece desdibujada. Parece natural pensar

que la rima, por serlo, deber ser perceptible; si tal perceptibilidad disminuye o se apaga, una de las funciones tradicionales de la rima queda también atenuada. Y el verso como unidad fónico-semántica puede empezar a diluirse, al menos acústicamente, porque sobre la página la percepción visual es incuestionable.

El final de verso en partícula átona nos introduce en el tema del encabalgamiento, fenómeno relacionado con la pausa versal. El encabalgamiento tiende a atenuar la percepción acústica de la pausa versal, justamente por lo que supone de desacuerdo entre dicha pausa rítmica y la pausa lógico-sintáctica. Entre los diferentes tipos de encabalgamiento, quizá el más contrario a los usos métricos españoles sea el de pronombre átono, preposición, conjunción o artículo / elemento que introducen. Que yo sepa, no se ha hecho un estudio diacrónico y estadístico del uso de cada uno de los encabalgamientos que diferenció en su estudio Quilis (1964). En lo que se refiere al que traemos entre manos, Quilis escribió en su día:

> No es muy corriente encontrar en nuestra poesía la escansión de un sirrema que esté construido por un elemento de relación, generalmente átono, y el término que introduzca. La marcada tonicidad que se siente en una palabra desprovista de valor analítico evita su colocación en posición final de verso encabalgante (1964: 99).

Aún así ponía algunos ejemplos de Villamediana *(quando / Cerdofa)*, Francisco de la Torre *(donde / queda muerto)*, Darío *(y en / las montañas)*, Sor Juana Inés de la Cruz *(se / revocará)* y Calderón *(le / pierden)*. Quilis (1964: 100-101) transcribía el siguiente comentario de Robles Dégano que me permito traer a cuento:

> Ahora bien, ¿habremos de decir que esas palabras no son átonas? ¿Deberemos admitir que el acento final no es esencial al ritmo del verso? Creo que no: y aunque sea ciertamente duro ir contra tantos, y algunos tan buenos poetas, mi opinión es que todos esos versos son malos y antirrítmicos. La lectura de tales versos siempre resulta mala: porque, o se acentúa el monosílabo átono, poniendo sobre él y el vocablo siguiente una cadencia que repugna al oído y al sentido de la frase, o se lee sin la cadencia, y entonces los versos se convierten en verdadera prosa. Véase cómo Iriarte (Tomás) se burla de esta fea versificación:
>
> Muchos dicen que porque al
> verso siguiente va con
> las palabras de otro, don
> Fulano pasa por mal
> versista; pero aun con tal
> error, cumple como buen

poeta, pues poniendo en
sus versos cabales las
sílabas, deja a otro más
hábil colocarlas bien.

Así pues, retomando ideas anteriores, diremos que nuestros metricistas de los siglos XVIII y XIX rechazaron en general la terminación de verso en partícula átona y, por lo tanto, la extraña rima que tal partícula provocaría, así como el encabalgamiento consiguiente; tal hecho sólo se daba y admitía en la poesía jocosa, justamente como juego o como gracia; cuando no, provocaba burlas como la de Iriarte. Sin intentar aquí un análisis exhaustivo, me parece que no me confundo al afirmar que fueron los modernistas, tan innovadores en la métrica (*vid.* Domínguez Caparrós, 1999), los que eliminaron la burla de esta manera de versificar e instalaron como práctica las partículas átonas en fin de verso.

En una breve cala a nivel de antología (Gimferrer, 1969), encuentro, por un lado, casos de fin de verso en una partícula tónica de relación; así, en distintos poetas (Lugones, Herrera y Reissig, Villaespesa, Juan Ramón Jiménez) se reitera la rima *una* / *luna*, producto de un encabalgamiento sirremático ciertamente violento; he aquí el caso de Herrera y Reissig: «Tal la exangüe cabeza, trunca y viva, / de un mandarín decapitado, en una / macábrica ficción, rodó la luna / sobre el absurdo de la perspectiva...» (Gimferrer, 1969: 155). El encabalgamiento más violento es el originado por la presencia a fin de verso de términos átonos, de muy escaso cuerpo fónico y textual *(las*, *por*, *y*, *que*, etc.), que producen sorprendentes parejas de rima; así, en Juan Ramón Jiménez:

El oro de la tarde está de fondo, y las
lumbres le transparentan el perfil ignorante:
la barba de la carne le idiotiza hacia tras
lo que la barba en pelo le enmema hacia adelante

(Gimferrer, 1969: 212)

De Pérez de Ayala son los versos siguientes:

Sus brazos, marmórea guirnalda
tibia y sensual, me asieron, y
ardió en sus ojos de esmeralda
una infinita luz. Cedí.

(Gimferrer, 1969: 207)

Al poeta colombiano Luis Carlos López pertenecen estos versos:

> Hombre de pelo en pecho, rubio como la estopa,
> rubrica con la punta de su machete. Y por
> la noche cuando toma la lugareña sopa
> de tallarines y ajos, se afloja el cinturón...
>
> (Gimferrer, 1969: 228).

Me detendré algo más en los casos de Rubén Darío y de Leopoldo Lugones. El Rubén de «Lo fatal» hizo rimar *terror-por*, y la colocación de la preposición en final de verso y de estrofa relevó la enumeración e intensificó el dolor de vivir: «Y sufrir por la vida y por la sombra y por / lo que no conocemos y apenas sospechamos»; pero fue en la «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» (incluida en *El canto errante*, 1907) donde Darío mostró toda su osadía y su inventiva respecto al fenómeno métrico que venimos investigando. La «Epístola» discurre en un tono coloquial —no prosaico— y familiar, y combina el buen humor, propiciado por una relación amistosa, con ciertas angustias íntimas. Rubén pone en juego muchos de sus recursos: versos en francés, rimas de nombres propios (*Rodenbach - Bach*; *Dupín - Chopín*) o de palabras extranjeras (*surmenage - sauvage*), etc. Por lo que respecta al asunto que tratamos, es decir, el encabalgamiento sirremático con una unidad átona en final de verso, más el elemento que introduce en el verso encabalgado, encontramos los siguientes casos:

> ...a pesar de Nabuco, embajador, y de
> los delegados panamericanos que
> hicieron lo posible por hacer cosas buenas...
>
> ...
>
> ...con las alondras y con Garcilaso y con
> el *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. *¿Y La Nación?*
>
> ...
>
> Por eso los astutos, los listos, dicen que
> no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!
>
> ...
>
> El temporal no deja que entren los vapores. Y
> un *yacht* de lujo busca refugio en Porto-Pí.
>
> ...
>
> Ah, señora, si fuere posible a algunos el
> dejar su babilonia, su Tiro, su Babel...

Estas osadías ¿se deben al tono familiar que Bello reclamaba para tales casos? Sea lo que sea, lo cierto es que Rubén atenta contra dos de las reglas tradicionales, una que afecta a la rima y otra que afecta a la pausa; las partículas gramaticalmente átonas se aprovechan como rima con palabras tónicas: *con-nación*, *que-sé*, *y-Porto-Pí*, *el-Babel*; riman incluso dos monosílabos átonos: *de-que*. La precariedad fónica de tales partículas disminuye la perceptibilidad de la rima; pero, además, el encabalgamiento consiguiente aminora la percepción de la pausa métrica versal, con lo que se atenúa, asimismo, la percepción del verso como unidad sintáctico-semántica acústicamente delimitada. Quilis (1993: 86) ha señalado que «la pausa y la rima constituyen el marco métrico del verso», de forma que, si el encabalgamiento viene a anular la pausa versal, la rima permanece como hito delimitador del verso; pero en los ejemplos de Rubén, al desvanecimiento de la delimitación versal parecen colaborar tanto la anulación de la pausa por el encabalgamiento como el tipo de rima, si no enteramente imperceptible, de escasísima entidad fónica.

En el caso de Leopoldo Lugones, la crítica ha subrayado siempre que en la variedad de sus rimas reside, en buena parte, la sorpresa que el autor pretende. Borges (1982: 11) subrayó el juego:

> Como Byron o Browning, Lugones exploró las posibilidades lúdicas de la rima. Recordemos algunas de sus diabluras: boj-reloj, apio-Esculapio, sarao-cacao, copos-Atropos, garbo-ruibarbo, orégano-llléganos, insufla-pantufla, pícara-jícara, hongos-oblongos, orla-por la, petróleo-mole o, náyade-haya de, pretéritas-*in vino veritas*, apoteosis-dosis.

Por su parte, Jesús Benítez repite los ejemplos borgianos y añade algunos más: «Podemos encontrar que riman partículas gramaticales infrecuentes (*luna / como una*, *orla / por la*, *náyade / haya de*, *petróleo / mole o*)», y —eludiendo aquí la ejemplificación— términos latinos, palabras de otros idiomas, nombres propios y, con frecuencia, términos que se oponen semántica o estéticamente (Benítez, 1988: 78-79). *Lunario sentimental* (1909) se inicia con el poema titulado «A mis cretinos», nombre con el que el autor parece fustigar a sus lectores de cara a la estética sorprendente de sus versos, de manera que el humor que rezuma la composición no anula una cierta agresividad. Una de sus estrofas dice así:

> Y la luna en enaguas,
> Como propicia náyade
> Me besará, cuando haya de
> Abrevarme en sus aguas.

La estrofa siguiente alude de forma festiva a la violencia del encabalgamiento en los versos anteriores:

¿Qué tal? ¿La hipermetría
Precedente os sulfura?
Os la doy limpia y pura.
Pulverizadla. Es mía...

Estamos, pues, en el tono lúdico que, al parecer, acompañaba al final de verso en monosílabos átonos y a la rima formada por más de un elemento léxico (*náyade / haya de*). ¿Y no hay juego o «diablura» en los otros casos?:

La luz que tu veste orla
Gime de verse encadenada por la
Gravitación de sus siete soles

...

A tu suave petróleo,
El bergantín veloz,
No se sabe si es mole o
Fantasma precoz

Rimas así, aparte de la extrañeza, provocan, en realidad, la creación de palabras ocasionales, al menos desde el punto de vista fónico: «háyade», «porla», «móleo»... [1].

No son raras en la poesía actual ingeniosidades de este tipo, a diferencia de lo que constataba Quilis en 1964. Dejando a un lado ejemplos accidentales anteriores, me parece que es a partir de 1970, con los novísimos y afines, cuando el encabalgamiento de una unidad de relación en fin de verso con la palabra que sigue empieza a tener una presencia abundante en la poesía; me refiero aquí únicamente a la poesía rimada y ordinariamente regular silábicamente, en la cual dicho fenómeno puede ir unido a la formación de rimas con más de un elemento léxico [2]. Los elementos de relación mencionados son unidades átonas

[1] Lo prueba la errata que encontramos en la edición del *Lunario sentimental* debida a J. Benítez (Madrid: Cátedra, 1988: 103): «Y la luna en enaguas, / Como propicia *háyade* / Me besará cuando haya de / Abrevarme en sus aguas».

[2] Tales encabalgamientos son, en la poesía en verso libre, una más de las libertades conquistadas, y no es difícil espigar ejemplos; véase una breve muestra tomada de un

y dependientes, carentes de autonomía, que forman con la palabra que introducen una sola entidad fónica (Alarcos Llorach, 1994: 198, 214, etc), por lo que su ruptura es, probablemente, de mayor calidad que el resto de los encabalgamientos, puesto que a la violencia rítmica añaden la violencia de la ruptura fónica. Hablo de ruptura porque, sin perder lo que pueda haber de ingenio, este tipo de encabalgamiento, que no dudo en llamar violento, forma parte del conjunto de mecanismos de ruptura y fragmentación que ilustran la manera de ser de una parte de la poesía contemporánea *(vid.* Martínez Fernández, 1996). Para mí no cabe duda de que, más allá de las ingeniosidades modernistas, el brusco encabalgamiento sirremático al que vengo refiriéndome tiene en la poesía contemporánea la función primordial de desfigurar, desleír o desarticular desde dentro los metros tradicionales y canónicos, de los cuales queda, a pesar de todo, la huella rítmica o visual, según los casos. A ello uno, como he dicho, la creación ocasional de nuevas palabras, como consecuencia de una violencia más: el encabalgamiento rompe momentáneamente la entidad fónica formada por la unidad átona y la palabra que introducen («la / Gravitación»), y a través de la rima recompone una nueva entidad fónica con la palabra anterior («La luz que tu veste *orla* / Gime de verse encadenada *por la* / Gravitación...»). En las líneas que siguen nos acercaremos a estos fenómenos métricos desde la poesía de Antonio Carvajal y, más concretamente, desde el poemario *Serenata y navaja* (1973) [3]. Se ha insistido demasiado en el Carvajal barroquizante, en el poeta de extraordinaria maestría técnica, de hábil manejo de todos los recursos retóricos y de indiscutible perfección formal. Es casi un tópico —y a él se ha referido el propio poeta en alguna composición— aludir a Antonio Carvajal como *il miglior fabbro* de la poesía contemporánea, sin que dejen de expresarse en el tópico algunas reticencias [4], tal vez por no ver la tensión dramática

solo poemario, *La lágrima de Ahab* (1999), de José María Álvarez: «Es una dicha sin pasado. Sólo un instante / de exaltación, *la* / Vida / más allá de lo comprensible»; «Podrías huir. Sin duda. *La* / nueva Luz del mundo, Octavio, *te* / perdonaría»; «Y sobre tu regazo, abandonada, esa mano, *y* / caído en ella, en libro querido...»; «...tus suspiros, *por* / beberte», etc.

[3] *Serenata y navaja* fue incluido en *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)* (Madrid: Hiperión, 1983, 67-133), que es por donde cito.

[4] He aquí una cita ilustrativa: «Poeta muy culturalista, con fuerte tendencia barroquizante, representa en la línea renovadora de los años sesenta una actitud singular: el retorno a las formas de sabor clásico en lo que éstas tienen de complejo dispositivo retórico. Su poesía, así, posee un fuerte sabor arcaizante, a medias entre el homenaje y la antigua teoría de la imitación, abandonada en nuestras letras desde, por lo menos, Zorrilla. Algunos de sus artificios habían caído prácticamente en desuso, por ejemplo, la rima partida, y no recordamos en la posguerra ningún cultivador tan persistente. Otros muchos recursos formales emplea, con los que se podría reconstruir un manual

o la intensidad significativa que anidan bajo la sabia construcción del poema. Raramente se alude, en cambio, al hecho de que en sus versos hay tanto de tradición como de ruptura. En el asunto que venimos desarrollando, se trata de una ruptura desde el interior de los metros clásicos, forzándolos, violentándolos desde dentro, por dos razones principales, a mi parecer: la primera tiene que ver con el conocimiento exhaustivo de todos los recursos métricos que históricamente han fructificado en la poesía española y que han originado distintas teorizaciones a lo largo del tiempo; tal conocimiento lleva al poeta, en diferentes ocasiones, a contradecir los preceptos teóricos con una práctica efectiva de aquello que tradicionalmente había sido vedado (por ejemplo, el fin de verso en partícula átona); la segunda razón alude al hecho de que el cultivo de diferentes formas métricas no obedece al mero capricho de un hábil versificador o a propuestas previas a la composición del poema concreto, sino a necesidades expresivas (Chicharro, 1999: 41).

El propio Carvajal se ha referido a la desarticulación de las formas clásicas en los versos de *Serenata y navaja*, que supone, simultánea y consecuentemente, una visión desarticulada del mundo: «Cualquier lector de mi poesía puede apreciar, con una simple mirada, la evidente quiebra de las formas, manifestación sensible de una subversión más honda: El acompasado fluir de los alejandrinos, los equilibrados endecasílabos, casi siempre unos y otros agrupados en sonetos [en *Tigres en el jardín*], se ven sustituidos en *Serenata y navaja* (1973) por una versificación generalmente abrupta, en que la melodía del verso y el fluir de los conceptos entran en colisión. La lira, la silva, otras estrofas polimétricas, delatan una nueva visión, alterada, deformada, del mundo» (Carvajal, 1994) [5].

Comprobémoslo inicialmente en el excelente poema titulado «Otoño ante el sentido»:

> Amo los días de
> noviembre: vino nuevo y crisantemos.
> Días para la fe
> perdida, cuando hemos
> de estar luchando por lo que queremos
> y contra lo que no
> queremos.

---

de figuras. No es sin embargo la de Carvajal una poesía tan sólo anclada en el pasado o mimética, pues, aparte la soltura en el manejo desusado de estos recursos, no carece de personalidad» (Sanz Villanueva, 1984: 452).

[5] Tomo la cita de Chicharro (1999: 41-42).

Desde aquí veo lejanas
sierras de gris o do
menor; graves besanas,
las cosechas tardías, las tempranas
siembras; árboles, pocos;
melancolía, mucha; pero alguna
ironía de locos
pájaros, vaga luna,
frutas maduras que caen, bien una
a una, o que recoge
el hortelano con extraños mimos
y depone en el troje
o solas o en racimos.
Veo también lo pobres que vivimos,
este no ser más que
fracaso y voluntad de ser dichoso.
Ah, pero yo ¿qué sé?
El día es tan hermoso,
el aire tan gozoso,
y tengo, todavía, un no sé qué de fe.

En el poema alienta el gozo de los sentidos ante lo que perciben en la estación otoñal, sea en la naturaleza inculta o en el campo labrado, pespunteado todo ello con toques reflexivos en torno a la polaridad humana de «fracaso y voluntad», voluntad de dicha y de fe («Días para la fe / perdida...»), o con íntimas sensaciones («melancolía mucha»), para terminar oponiendo —dentro de la mencionada polaridad humana— un tono de optimismo a pensamientos negativos anteriores. En el verso final resuena el eco de San Juan de la Cruz, al igual que en los versos 8-9 parece evocarse el título de Rubén Darío «Sinfonía en gris mayor», poema de *Prosas profanas* (1896), fenómeno que muestra la sutil intertextualidad de la obra de un poeta que cuenta con un *lector doctus* capaz, desde su enciclopedia personal, de remitir el texto a la tradición literaria, asumida, pero reelaborada, al igual que ocurre con las formas métricas. En este campo el poeta adopta una estrofa clásica, la lira garcilasiana, pero tal estrofa queda, de alguna manera, desfigurada: visualmente, al no separar gráficamente las liras y, en el caso del verso 7, al escalonarlo en dos líneas; el poema aparece gráficamente como un todo, sin blancos de separación entre estrofas, a lo que hay que unir el encabalgamiento en serie a lo largo de la composición; la rima es, ordinariamente, marca de fin de verso y de fin de estrofa, pero el encabalgamiento en serie o encadenado —sin respetar siquiera la pausa estrófica o mayor—, así como la consonancia de monosílabos de poca entidad fónica (artículos, conjunciones) contribuye a desfigurar la forma y manera de la lira garcilasiana; la nueva configuración motiva —me parece— un ritmo de lectura diferente a la de la estrofa canónica,

la cual queda así desvaída y, en buena parte, oscurecida. «Otoño ante el sentido» nos habla a las claras de la apuesta de Carvajal por el encabalgamiento continuado, frente a las reticencias de los preceptistas, que tradicionalmente habían pedido un uso moderado del mismo; Herrera (1580) veía en el encabalgamiento «uno de los caminos principales para alcanzar la alteza y hermosura del estilo», si bien «este rompimiento no ha de ser continuo, porque engendra fastidio la continua semejanza». En general, los preceptistas de los siglos XVIII y XIX se muestran contrarios al abuso del encabalgamiento. Así, para Alfredo Camus «es positiva la variedad que da al verso, mientras que es negativa la confusión que puede traer consigo un uso desordenado del encabalgamiento» (Domínguez Caparrós, 1975: 289); tales reticencias llegan a Navarro Tomás, que escribe: «Es sin duda eficaz el encabalgamiento moderado y oportuno. Sus excesos han suscitado parodias burlescas» (*vid.* Domínguez Caparrós, 1975: 284, n. 140). Antonio Carvajal contradice, en la práctica, tales reservas, a la vez que logra para el encabalgamiento una función nueva: la dislocación, desde dentro, de los metros tradicionales. El estrofismo clásico hacía de la composición poética una suma de estrofas perfectamente cerradas, lo que permitía memorizar unidades estróficas sueltas de una determinada composición. Con el verso libre la unidad de composición pasó enteramente al poema. El estrofismo clásico no desapareció; el poeta podrá optar por el versolibrismo o por el verso regular agrupado en estrofas; pero puede también violentar las estructuras estróficas tradicionales por distintos procedimientos, sean gráficos o métricos; uno de estos procedimientos es el encabalgamiento continuado o en serie, que rompe el sentido del ritmo consabido y esperado de los metros tradicionales en favor de nuevas opciones de lectura. En el caso de los versos regulares y rimados, como los transcritos de Antonio Carvajal, este tipo de encabalgamiento es de mayor calidad rupturista en los casos de versos que terminan en una unidad átona de relación (*de*, *que*, etc.); en tales casos, el encabalgamiento contribuye a diluir el efecto de la rima, algo que se ve aumentado con el menor cuerpo fónico del monosílabo átono, con lo que la marca de fin de verso, atenuada por el encabalgamiento, queda apenas subrayada por una rima débil. El mecanismo combinado de monosílabos átonos a fin de verso y encabalgamiento continuado contribuye a la desarticulación de la lira en su concepción tradicional. Añadamos, finalmente, que la estructura de la lira, en el poema que hemos transcrito, no se mantiene como tal hasta el término de la composición, sino que presenta alguna irregularidad: la última estrofa consta, no de cinco, sino de seis versos, el último de los cuales es un ale-

jandrino; frente a la forma tradicional de la lira, aBabB, la última estrofa presenta esta estructura: aBabbA, donde A es un alejandrino.

El doble mecanismo rupturista analizado en «Otoño ante el sentido» (final de partícula átona y encabalgamiento en serie) puede extenderse a otras composiciones de *Serenata y navaja*. Me parece distinguir, sin embargo, diferentes grados en el mecanismo desarticulador. El primero y más sencillo es el ya indicado de final de verso rimado en unidad átona de relación (*de*, *del, que*, *por*, *su*, etc.) con el encabalgamiento consiguiente que genera; tales unidades riman con palabras de mayor entidad fónica y significativa (en «Otoño ante el sentido» la entidad fónica de la palabra *fe*, que rima con la preposición *de*, y de las palabras *sé* y *fe*, que riman con la conjunción *que* es también escasa; pero en otros poemas encontramos estas rimas: *que-minué-bouquet*; *por-sopor-amor*). Un grado de mayor calidad desarticulatoria se produce cuando riman entre sí dos unidades monosílabas átonas, como *que-de*; la marca final de verso, visualizada gráficamente, es casi imperceptible acústicamente:

...de abnegaciones, que
los ojos y sus lágrimas, los labios
y la memoria de
los besos, de tan sabios
no sabían. Tiene el agua resabios...

(«Vista de Badajoz al atardecer», p. 76)

En un escalón de superior osadía desarticulatoria, el poeta rompe la palabra por medio de un encabalgamiento léxico, de forma que es la primera parte de la palabra dividida la que ejerce la rima. Tal fenómeno no llama la atención cuando se trata de palabras compuestas, pues ya fray Luis de León lo había practicado en su oda a la «Vida retirada» («Y mientras miserable- / mente se están los otros abrasando / con sed insaciable...») (Quilis, 1963), al igual que hará Carvajal:

...dulcísimo, le asestas una espada
—siete en el naipe, muchas al tablero—
y lo más delicada-
mente posible se abre un agujero...

(«Siete de espadas», p. 101)

En los demás casos, se origina la ruptura de la palabra como unidad morfológica:

...desolación! ¡Oh sobre-
cogedora armonía de la nube
cárdena contra el cobre
de las cúpulas! Sube
del corazón una fragancia —anduve...

(«Vista de Badajoz al atardecer», pp. 75-76)

...hasta el último extremo
de la injusticia...
Todo sea por ella
soportado, el endemo-
niado terror, la estrella
fugaz, la melodía dura y bella...

(«Una perdida estrella», p. 89)

Si «endemoniado» es palabra rota gráficamente, lo es también desde el punto de vista fónico, pues la palabrea dividida —pronunciada— en dos partes actúa como si se tratara de dos unidades fónicas diferentes, cada una con su acento (*endémo-/niádo*); la primera parte de la palabra, inicialmente átona y no propicia por ello para la rima, soporta ahora este principio rítmico. En un caso de extrema violencia, la ruptura de la palabra lleva aparejada la división de la sílaba (*conde-/stable*), aunque remita sabiamente a su composición original (*comes stabuli*):

...la vida con gozo!
Bajo del conde-
stable cielo, ciegos del reverbero
de su gloria, mientras se esconde
el orgullo, que artero...

(«Piedra viva», p. 103)

En el grado más alto de ruptura, la primera parte de la palabra dividida a fin de verso (encabalgamiento léxico) forma unidad rítmica con la palabra precedente:

...del trueno y el relámpago
del existir, vorágine de besos,
irresistible trampa, go-
zoso esplendor de ilesos
ángeles, que no humanos, inconfesos...

(«Vista de Badajoz al atardecer», p. 77)

No eres tú, que la sueñas;
soy yo quien la contempla que la vive.
Ese cielo que enseñas,
música oscura si ve-
hemente pájaro que al cielo escribe...

(«Vista de Badajoz al atardecer», p. 75)

Fónica y rítmicamente lo que tenemos es la rima de *sive* con *vive* y *escribe*, y de *relámpago* con *trámpago*. Estas violencias morfológicas y fónicas son muestra de esa doble faz de tradición y renovación simultáneamente presentes en la poesía de Antonio Carvajal.

Otros casos semejantes hallamos en el poema «Mala hierba» (121-122) (¿remite el título a la novela homónima barojiana?). Se trata de un poema en sextetos; Baehr denomina a dicha estrofa *sexta rima* o *sextina real* y dice de ella que es «como una octava real a la que hubiesen recortado los dos primeros versos» (Baehr, 1970: 276). En la primera estrofa riman *con la*-unión *la*- (mentable), y en la segunda *vaho*-está.*¡Oh*: «...un tibio trino, un cristalino vaho, / y su cuerpo presente en mi alma está. ¡Oh, // la carne apenas hecha todavía...». Como se ve, tales formas de rima originan forzadas recomposiciones fónicas: *conla*, *uniónla* (mentable); *estáoh*...

No he pretendido ser exhaustivo [6]. Conviene mirar hacia atrás y hacia adelante, si bien lo haré someramente, pues una investigación del asunto exigiría mayor detenimiento. Hacia atrás, en *Casi una fantasía*, publicado en 1975 [7], pero escrito en 1963 en sextetos, hallamos ya algunos juegos de rimas semejantes a los practicados posteriormente en *Serenata y navaja*; así riman *corazón to*- (talmente)-*pronto* o *silencio-licencio*-(samente). Hacia adelante, Carvajal no tenía ya que demostrar nada de su maestría técnica, reconocida y admirada; podía escribir liras, sonetos o verso libre; en todos los casos el dominio del verso es absoluto y no es raro oír hablar de la perfección formal de sus versos; podía también alardear de su ingenio. Y lo hizo, naturalmente. En lo que atañe a este trabajo me place detenerme en el poema titulado «Ad petendam pluviam», publicado inicialmente en 1993, en *Poetas en el aula* y recogido en 1996 en *La Florida del Ángel*. El

[6] Si lo fuera, añadiría nuevos casos semejantes a los ya señalados y otros fenómenos curiosos, como la rima consonante simulada: *pálida-impávida-sápida* (p. 73); *rayo-hallo-callo* (p. 80), etc.

[7] *Casi una fantasía*. Granada: Universidad, col. Silene; en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, pp. 135-154.

poema lleva el siguiente epígrafe: «(o de como conjurar una cursilada prosaria con unos cuantos versos de cabo doblado, un pseudo dáctilo cataléctico y otro quebrado)»:

> ¡Oh nube, cuánta calén-
> dula en flor espera Llú-
> via que le niegas tan hú-
> raña y avara sabién-
> do que es el gua sostén
> de la flor y la alegrí-
> a de cuerpos y alma ardí-
> dos! ¡No celes sol, y col-
> ma la sed con unos gol-
> pes generosos y fluí-
> dos de ti!
>
> (Carvajal, 1996: 8)

Se trata de un curioso ejercicio literario, una décima «de artificio» o artificiosa a la que se añade un verso quebrado final. Como el poeta señala, la composición trata de «conjurar una cursilada prosaria»; en efecto, leído como prosa, es de una elegancia afectada y ridícula: «¡Oh nube, cuánta caléndula en flor espera Lluvia que le nieguas tan huraña y avara sabiendo que es el agua sostén de la flor y la alegría de cuerpos y alma ardidos! ¡No celes sol, y colma la sed con unos golpes generosos y fluidos de ti». La distribución en versos origina aquello que percibió Culler (1975: 229 y ss.) respecto a una noticia periodística transcrita como si de un poema lírico se tratara: los efectos sobre los lectores varían sustancialmente, entran en juego un conjunto de expectativas y de convenciones diferentes, de las que derivan nuevas interpretaciones... Pero el empeño de Carvajal tiene mucho de juego, emparentado, sin duda, con otros ejercicios de ingenio, como los versos de cabo roto, que originaron entre nuestros clásicos variantes burlescas de estrofas muy respetadas, como la décima o el soneto, por ejemplo. El poemilla de Carvajal se mantiene dentro de tal tono humorístico, pero utiliza lo que llama «cabo doblado», porque la palabra partida se dobla o cabalga sobre el verso siguiente, a diferencia del verso de cabo roto, en el que se suprimían las sílabas átonas de las palabras a fin de verso, originando la llamada «rima partida» —la misma que Carvajal practica entre las sílabas tónicas de tales palabras «dobladas»—.

Dejando a un lado, pero sin obliterarlo, este ejercicio artificioso, me parece que cabe concluir recordando lo que supone la terminación de los versos en palabras rotas, en preposiciones, conjunciones, artículos

y pronombres personales átonos, con los consiguientes encabalgamientos en serie y la desfiguración de la pausa versal debida también a la atenuación de la función demarcadora de la rima (por la escasa entidad fónica de las partículas mencionadas): por una parte, puede hablarse de determinadas libertades adquiridas por la poesía contemporánea; por otra, se trata de factores que hay que relacionar con otros que han tendido a relajar las marcas auditivas de la poesía tradicional en favor de nuevas opciones de lectura.

Referencias bibliográficas

ALARCOS LLORACH, E. (1994). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.

ÁLVAREZ, J. M.ª (1999). *La lágrima de Ahab*. Madrid: Visor.

BAEHR, R. (1970). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.

BENÍTEZ, J. (1988). «Introducción» a Lugones, L. *Lunario sentimental*. Madrid: Cátedra, 11-87.

BORGES, J. L. (1982). «Introducción» a Leopoldo Lugones. *Antología poética*. Madrid: Alianza, 7-13.

CARVAJAL, A. (1983). *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)*. Madrid: Hiperión.

— (1993) *Poetas en el aula* (M.ª V. Atencia y A. Carvajal). Sevilla: Consejería de Educación y Cultura.

— (1994). «Noticia de los poemas». En *Ciudades de provincia*. Jaén: Diputación Provincial, 7-11.

— (1996). *La Florida del Ángel*. Montilla: Aula Poética Inca Garcilaso.

CASCALES, F. (1975). *Tablas poéticas*. Ed. de B. Brancaforte. Madrid: Espasa Calpe (ed. original, 1616).

CHICHARRO, A. (1999). «Estudio previo» a A. Carvajal. *Una perdida estrella*. Madrid: Hiperión, 7-70.

CULLER, J. (1975). *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1978.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1975). *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: CSIC.

— (1999). «El modernismo en la formación del verso español contemporáneo». En *Estudios de métrica*. Madrid: UNED, 181-207.

GIMFERRER, P. (1969). *Antología de la poesía modernista*. Barcelona: Barral Editores.

HERRERA, F. de (1580). *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de...*, en Gallego Morell, A. (Ed.), 1972. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 305-594.

LUGONES, L. (1909). *Lunario sentimental*. Ed. de J. Benítez. Madrid: Cátedra.

LUZÁN, I. DE (1977). *La poética o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Ed. de R. P. Sebold. Barcelona: Labor (1.ª ed., 1737).
MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (1996). *El fragmentarismo poético contemporáneo. Fundamentos teórico-críticos*. León: Universidad.
— (1999). «Sobre el encabalgamiento». *Tropelías* 7-8, 193-215.
QUILIS, A. (1963). «Los encabalgamientos en *-mente* de fray Luis de León y sus comentaristas». *Hispanic Review* 31, 22-39.
— (1964). *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid: CSIC.
— (1993). *Métrica española*. Barcelona: Ariel (7.ª ed.).
SANZ VILLANUEVA, S. (1984). *Historia de la literatura española. 6/2. Literatura actual*. Barcelona. Ariel.

MÉTRICA, MÚSICA Y LECTURA DEL POEMA

Rafael Núñez Ramos

Universidad de Oviedo

> En la integridad de su naturaleza, el verso refleja la calidad musical de cada lengua.
>
> Navarro Tomás

La relación entre métrica y poesía es tan estrecha que la palabra «verso» con la que se nombra la unidad métrica por excelencia se puede usar en ciertos contextos como sinónimo de «poesía lírica». Sin embargo, esta relación es por lo general asumida de forma mecánica sin reparar en su importancia y significación. En mi opinión afecta a la esencia misma de la poesía lírica y está estrechamente vinculada a su origen, por no decir su efectiva condición, musical. El verso no es un ornamento, una forma proporcionada y regular de componer los enunciados, portadores principales de la significación, es más bien un sistema que se aplica a los significantes para, sin olvidar su relación de significación, destacar su condición de sonidos, potenciar sus valores musicales y descubrir en ello una capacidad de significación extraconvencional y extraconceptual que permite al poema expresar lo inex-

presable: el sentimiento humano. Sin embargo, desde el momento en que la poesía se comunica a través del libro y la letra impresa, hace depender su condición sonora de la codificación visual y de esta manera tienden a hiperdesarrollarse los aspectos más intelectuales y reflexivos de la palabra, es decir, los menos musicales. Como titula McLuhan uno de los epígrafes de *La galaxia Gutenberg*, «En la página impresa se reflejó por primera vez el divorcio entre la poesía y la música». Tal divorcio se ha ido acrecentando no tanto en los creadores, aunque a veces es difícil comprender por qué son verso algunas composiciones que se presentan como tales, como en las condiciones generales de recepción que reflejan los manuales de literatura y numerosas lecturas públicas. El hecho de que numerosos poemas sirvan de letra a algunas canciones y que otras, despojadas de su música, puedan ser apreciadas como auténticos poemas [1] revelan, sin embargo, la pervivencia de esta condición original de la poesía que la lectura debe preservar.

Entiendo que la métrica no es simplemente una huella de un origen en que la poesía iba acompañada de música o era cantada, es también y sobre todo la condición de una música peculiar que todavía se conserva y puede manifestarse en el acto de lectura y, al mismo tiempo, el mecanismo que pone de relieve la sonoridad de los enunciados. Todo ello expresa la manera de ser de la poesía lírica, por lo cual, si se pierde o si se difumina, nos encontraríamos ante otra forma artística o literaria de intenciones y potencialidades diferentes. Por esta razón, me propongo analizar las unidades métricas, su relación con la música y su participación en la configuración y sentido final del poema en el acto de lectura. El poema, decía Valery, es la ejecución del poema; de la misma manera que la música, sólo se produce efectivamente cuando es ejecutada por un instrumento, en este caso la voz humana. Ahora bien, no es posible establecer los caracteres de la dicción poética a partir de un análisis de diferentes lecturas, de cómo leen poesía distintas personas, pues en la ejecución intervienen factores muy particulares, entre otros la concepción, intuitiva o reflexiva, que el lector tiene de la dicción. Se trata, entonces, de legitimar una concepción a partir de postulados teóricos para definir los caracteres de la lectura que más le convienen. La verificación empírica podría hacerse acumulando diversas lecturas, analizándolas de acuerdo con la teoría propuesta y, finalmente,

[1] Por ejemplo, en la Colección *Mitos Poesía*, la editorial Grijalbo-Mondadori (Madrid, 1999) ha publicado un volumen titulado *56 boleros*, recopilados por Carlos Monsiváis, para quien el género «condensa la idea de *poesía personal* y de apasionamiento de millones de personas» (subrayado mío).

comprobando con los aparatos de registro y análisis las peculiaridades de unas y otras. En esta ocasión, y partiendo del postulado que atribuye a la poesía lírica una condición musical, me propongo solamente analizar las unidades métricas, su relación con las unidades musicales y con el carácter de la poesía lírica, y establecer algunas pautas para una lectura conforme con este análisis.

1. LA SÍLABA

La sílaba, el menor de los constituyentes de la jerarquía prosódica, en fórmula de Nespor y Vogel, 1994:79, es la unidad mínima de la lengua que el hablante puede ejecutar de una vez y que percibe intuitivamente como diferenciada en el uso. Si se le pide, por ejemplo, a alguien que hable más despacio lo hará alargando la duración de las sílabas y, en última instancia, separándolas unas de otras (ca-ta-li-na). El fonema, salvo que constituya sílaba por sí mismo, no existe aislado ni en la pronunciación ni en la audición, es decir fuera de la sílaba. La sílaba es, en definitiva, la unidad entonable (Sosa, 1999:51) y medible, y por tanto una unidad métrica y musical. En este sentido, tiene una relación directa con la música a través del canto, que puede tener una ejecución silábica, es decir hace coincidir cada sílaba del texto con una nota, o una ejecución melismática en la que varias notas convergen sobre una sílaba. Aunque el canto admite las dos posibilidades y, por tanto también las admite el poema cantado (no hay más que observar las partituras a las que se superpone el texto), en el poema simplemente recitado la sílaba puede considerarse como la unidad equivalente de la nota, la unidad mínima de composición que puede discriminarse de manera natural.

Sin embargo, la sílaba no tiene la plasticidad que tienen para la duración las notas musicales que pueden subdividirse en figuras (negra, corchea, semicorchea...) y adoptar las correspondientes equivalencias (una negra equivale a dos corcheas, una corchea a dos semicorcheas, etc.). A lo sumo, en algunas lenguas (como el latín y el griego) las sílabas admiten dos categorías según la duración de sus vocales nucleares: larga y breve, y sobre estas categorías se funda su métrica en la que la única equivalencia posible se plantea entre dos breves y una larga. No es el caso del castellano, aunque algunos poetas hayan tratado de imitar el sistema de las lenguas clásicas equiparando largas con tónicas y

breves con átonas. Pero las sílabas tónicas y átonas se definen en relación al acento, categoría más compleja que no puede reducirse a la duración ni a la intensidad, como analizaremos en el próximo epígrafe. Por lo que se refiere a las sílabas, tienen una duración variable, pero en una dicción espontánea, aunque no precipitada, se sienten básicamente como equivalentes. Por esta razón, el verso clásico castellano (que es una unidad métrica artificial adoptada por la poesía) se define por el número de sus sílabas y de ahí recibe de ordinario el nombre (heptasílabo, ocotosílabo, endecasílabo, etc.).

Pero la sílaba no es una unidad de uso inmediato, no es un signo por sí mismo, es la parte resultante de descomponer fónica y acústicamente unidades más complejas, como las palabras o las frases, que sí poseen significación. En este sentido, la sílaba no es una unidad autónoma, sólo existe en otra unidad que es de naturaleza diferente (la palabra no es sólo un compuesto de sílabas). No es posible manejar sílabas fuera de las palabras, a no ser que nos situemos fuera de la lengua o en esos juegos como las sopas de letras en que las sílabas aparecen como entidades separadas, pero una vez desgajadas de palabras de la lengua que hay que tratar de recuperar para que la sílaba recupere su razón de ser. Si se profieren sílabas aisladas sin tratar de evocar las palabras que las contienen se comprueba de nuevo su falta de plasticidad: las sílabas sueltas (a-cal-ta-co-pre-lo-dei-vor-sa-ci-je) son monótonamente equivalentes en sus valores musicales (duración, altura) y arbitrariamente desiguales en su concreción fonética; concreción fonética que, en estas circunstancias, resulta anodina (es decir, insignificante). Dentro de la palabra y de la frase, la equivalencia que las sílabas tienen en abstracto se conserva parcialmente, sobre todo por la uniformización perceptiva de una duración muy aproximada, pero totalmente irregular; es esto lo que convierte a la sílaba en unidad de cómputo. Pero la equivalencia en ciertos aspectos es también el espacio de las variaciones tonales que conforman la musicalidad del lenguaje que la poesía trata de recuperar.

2. EL ACENTO

El acento es un fenómeno complejo que se inscribe en el interior de una sílaba pero que repercute sobre todo el segmento. Tradicionalmente, el acento se define por la mayor intensidad de determinadas sílabas,

las tónicas, que de esta manera contrastan con las restantes, las átonas. Las sílabas tónicas son sentidas por el hablante medio como más fuertes que las otras, lo que le permite, en su caso, identificar la posición de la tilde en la representación gráfica. Este fenómeno está suficientemente arraigado en la conciencia lingüística de los usuarios como para considerarlo como un valor en sí, aunque su caracterización fonética experimental no sea muy precisa. De hecho, Martínez Celdrán (256-257) observa que los experimentos modernos han puesto de relieve que el acento de intensidad es «una amalgama de hechos físicos concomitantes, pues en tal acento no sólo interviene la intensidad y el tono, sino también la cantidad e incluso diferencias de timbre» [2]. Pero, independientemente de los parámetros que lo determinen, se trata de un fenómeno destacable que da relieve a la sílaba y la pone en contraste con los demás. Así pues, aunque la acentuación silábica sea un fenómeno complejo de variadas consecuencias acústicas, importa destacar ahora su efecto de relieve o preeminencia de unas sílabas sobre otras, lo que lo hace equivalente a un fenómeno de intensidad y permite distinguir sílabas o golpes fuertes y débiles. Por esta razón, ambos, acento y sílaba, constituyen los factores rítmicos por excelencia.

Si entendemos por ritmo la alternancia regular en el tiempo de fenómenos equivalentes, el acento constituye la clase de equivalencia más característica en relación con la sílaba. Si la secuencia lingüística y musical puede ser caracterizada como una sucesión de golpes (notas o sílabas), el acento sirve para destacar determinados golpes y organizar la secuencia rítmicamente. Es el retorno del golpe acentuado lo que queda determinado por el compás en música y por el verso en poesía (en castellano el acento en la penúltima sílaba del verso). Pero hay una diferencia notable entre la música y la poesía: las unidades musicales no están predefinidas como acentuadas o no acentuadas, de manera que cualquier nota acepta con naturalidad su ubicación en el compás, asumiendo automáticamente el acento la que ocupa la primera posición. En poesía, en cambio, las sílabas son átonas o tónicas en el código de la lengua, están predefinidas como tales por su participación en la configuración de la palabra de la que forman parte.

Como norma general, la métrica poética asume el carácter que cada sílaba tiene en el código, es decir en la palabra convencional. En prin-

[2] En experimentos que yo mismo he realizado con la ayuda de Guillermo Lorenzo hemos podido comprobar como una *a* acentuada se percibía claramente como *o* si se aislaba de las sílabas adyacentes, pero sonaba como *a* en el seno de la palabra.

cipio, un poema se lee como cualquier otro texto convencional, con total naturalidad. Sólo su disposición sobre la página altera los principios habituales de dicción. El blanco al final de la línea limita el horizonte de lo que queda por leer y dispone al lector a terminar el grupo melódico en ese punto, lo que obliga a dar relieve acentual a su penúltima sílaba. Esta convención métrica, la única sistemática, tiene una fuerza propia que, en caso de conflicto con las normas lingüísticas, se impone; es decir, la penúltima posición del verso es una posición acentuada, debe ser ocupada por una sílaba acentuada de una palabra llena o semillena; si no es así, la sílaba en cuestión recibirá de todas formas el acento. Esto no supone desplazamiento del acento (pues a efectos métricos todas las palabras a final de verso son llanas), pero sí acentuación de vocablos átonos como artículos, preposiciones, etc. Así puede verse en el cuarto de estos versos de Rubén Darío (*Lo fatal*), en el que la palabra *por* recibe acentuación y tiene el valor de dos sílabas (tónica-átona):

> Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
> y el temor de haber sido y un futuro terror...
> Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
> y sufrir por la vida y por la sombra y por
>
> lo que no conocemos y apenas sospechamos...

El hecho de que las sílabas estén caracterizadas como tónicas o átonas antes de insertarse en el verso implica que éste debe asumir acentos adicionales al que lo constituye en la penúltima sílaba (en el verso en cuestión también reciben acento las sílabas *frir, vi* y *som).* Estos acentos son propios de la palabra independientemente de su uso y se activan en la entonación normal con mayor o menor fuerza según su posición en la frase y en el sintagma. Pero también tienen importancia rítmica, pues suponen otros puntos de preeminencia en posiciones relacionadas con la penúltima (es decir, par o impar), de manera que constituyen un ictus complementario cuando señalan la frontera de un grupo fónico (*Su aliento **humo**, sus relinchos fuego)* o marcas de un ritmo más tenue e irregular, pero persistente, que se propaga por el resto del verso (serían, en el caso de que los haya, los acentos en segunda, cuarta (o sexta) y octava del endecasílabo, por ejemplo:Su a**lien**to ***hu***mo, sus re**lin**chos *FUE*go). Los acentos que ocupan posiciones no alineadas con la penúltima son, por lo general, de importancia menor, salvo excepciones en algún modelo de verso o en casos

concretos de utilización premeditada. Volveremos sobre estas cuestiones al tratar del verso. Lo que importa ahora es subrayar cómo el acento fundamental (en penúltima) procede de una división artificial de las frases, pero determina fuertemente la posición de los acentos interiores que, sin embargo, no puede ser artificial, sino ajustada a la acentuación convencional de la palabra y al sentido del enunciado.

Pero el acento no es sólo la marca de una diferencia entre las sílabas, es también un factor que regula la altura de las sílabas y, en definitiva, la entonación de la frase, es decir su curva melódica, su música efectiva más allá del mecanicismo métrico-rítmico. De esta forma, se abre la posibilidad de un conflicto entre el papel rítmico del acento, que exige un relieve particular en la penúltima sílaba y por tanto una configuración tonal específica, y su papel melódico que liga las variaciones tonales al sentido de la frase. Este conflicto se relaciona con todos los problemas que plantea el final del verso que analizamos en el próximo epígrafe.

3. LA PAUSA

3.1. Los momentos más problemáticos del poema son los silencios; su ubicación y su duración influyen de manera decisiva en el ritmo y en la melodía, hasta el punto de que, si resultan inadecuados, pueden hacer que el primero se pierda y la segunda se transforme y desfigure. Es en el terreno de las pausas donde la doble matriz de la partitura poética (dicción natural y disposición tipográfica) transmite con más frecuencia instrucciones contradictorias que pueden poner en peligro la ejecución musical del poema. Recordemos que la premisa que manejamos como determinante de la dicción del poema es su condición musical. En música, los silencios tienen el mismo valor que las notas y pueden ocupar cualquier posición, como las notas mismas, aunque su lugar más frecuente sea al final de la pieza o de alguna parte completa. En poesía, aunque se conserva esta segunda tendencia, no se da la posibilidad de que ocupen cualquier lugar. Creo que aquí es importante recordar la unificación que para el oído tiene la duración de las sílabas: si las sílabas, aunque se perciban como idénticas, tienen distinta duración, con amplios márgenes de variación, resultará muy difícil producir y computar un silencio como una unidad alternante con las sílabas, pues se produce la tendencia de unirlo a la sílaba anterior y o

a la siguiente si no es muy largo, y a sentirlo como un corte en el curso regular de las sílabas, si se prolonga en exceso. Aunque hubo algún intento de introducir formas de silencio en el cómputo silábico, lo cierto es que nuestra tradición literaria no contempla en absoluto la posibilidad de contar una posición del verso en cuanto ocupada por un silencio, salvo, posiblemente, el caso de los finales agudos. Ahora bien, aunque la poesía tenga dificultades para cuantificar los silencios y utilizarlos métricamente como equivalentes a las sílabas, no por ello deja de someterlos a criterios musicales. Con estos criterios es necesario considerar las tradicionales pausas en el interior o al final del verso.

3.2. Las posibles pausas en el interior de los versos, que por cierto no impiden la sinalefa, no suman sílabas en el cómputo total. Ambas circunstancias me parecen suficientes para no considerarlas como tales pausas. Juan Manuel Sosa, que apoya su punto de vista en Navarro Tomás y Canellada y Madsen, subraya cómo en el lenguaje oral (y la musicalidad de la poesía sólo se realiza oralmente) no siempre hay pausas reales delimitando los grupos melódicos. Lo que él encuentra en sus análisis son **tonos de juntura,** que son los movimientos con función delimitadora que aparecen al final de las secuencias (1999: 31). No se produce en estos casos una interrupción de las vibraciones vocálicas, sino retardamiento de la articulación, cambio más o menos brusco de la altura musical y depresión de la intensidad, por decirlo con las palabras de Navarro Tomás que evoca el propio Sosa. No se trata, pues, de negar la existencia de un fenómeno peculiar en estas posiciones; pero este fenómeno no puede ser una interrupción que haga perder el sentido cuantitativo del verso como unidad de sílabas sucesivas. Si en medio del endecasílabo, por ejemplo, se hace una pausa prolongada, en vez de percibirse una secuencia de once sílabas, se percibirán dos de cinco y seis, o de siete y cuatro, u otra posibilidad cualquiera, con la consecuente pérdida del ritmo [3]. Como la palabra «pausa» significa claramente interrupción, no resulta conveniente para designar este fenómeno, aun en el caso de que sea tolerable un brevísimo silencio que no afecte al cómputo silábico. Por otra parte este fenómeno está ligado al sentido de los enunciados y se manifiesta en la escritura a través de la puntuación. En la lectura en voz alta de poe-

[3] Se podría argumentar que se trata de una ruptura voluntaria del ritmo para producir determinados efectos. Sin descartar esta interpretación en unos pocos casos, que, sin embargo, deberían recibir una explicación *ad hoc* fuertemente motivada, no me parece la más acertada en la medida en que los versos conservan en estos casos el número de sílabas del modelo adoptado y, por tanto, pueden recibir una ejecución musical sin violencia.

sía la puntuación ejerce una presión, sobre todo en fases de aprendizaje, que lleva a un alargamiento excesivo de una interrupción que, de producirse, apenas debe ser notada para conservar el ritmo.

3.3. Todavía más problemática es la pausa al final del verso. En principio parece imprescindible para constituir al verso como secuencia silábica. El silencio, señalado por el corte brusco de la línea, sería la impresión indicativa del final de una secuencia de determinado número de sílabas y del comienzo de la siguiente. Sólo reconoceríamos un octosílabo, pongamos por caso, en la medida en que podemos separar sus ocho sílabas de las ocho del verso anterior y de las ocho del siguiente. El silencio sería el elemento de esa separación. Sin embargo, una pausa notable y sistemática en esa posición destruiría el flujo melódico natural y convertiría al poema recitado en una especie de letanía mecánica, lo que en el mundillo del teatro se conoce con el expresivo nombre de «rengloneo». El encabalgamiento es el fenómeno métrico que pone de relieve esta contradicción, pero el problema, en mi opinión, afecta a todos los versos. El problema del encabalgamiento estriba en que la dicción que se atiene a la sintaxis rompe el ritmo, la impresión de una sucesión de segmentos regulares con respecto al número de sílabas, mientras que la dicción que conserva la pausa destruye la entonación natural y, por ende, la melodía del poema. Isabel Paraíso afirma que lo que ocurre es que «disminuye mucho la pausa versal (aunque no se suprima en las buenas dicciones), y como compensación se produce un tonema inesperado, de suspensión, en el final del verso cuyo sentido no está completo» (2000: 99). En mi opinión, esta solución debe generalizarse. La pausa de final de verso, si se produce en la dicción musicalmente adecuada, ha de ser muy breve y, en todo caso, irrelevante desde el punto de vista del cómputo de unidades rítmicas (sílabas o silencios). Recordemos que tampoco en música se hace pausa después de cada compás, el cual determina únicamente la acentuación y el número de unidades. Lo mismo puede decirse del verso; el tipo elegido (octosílabo, eneasílabo, etc.) impone un acento fundamental en la penúltima sílaba y otros secundarios. Pues bien, el acento fundamental va seguido de una depresión o un tonema de suspensión que afectaría a la última sílaba inacentuada; sílaba que no se dice, pues no existe, pero se siente y se cuenta en el caso de los finales agudos, o que es el resultado de dos sílabas reales en el caso de los finales esdrújulos.

Este problema del final de verso en palabra aguda o esdrújula puede ser interesante para aclarar la cuestión de la pausa. Esteban Torre le

dedica un amplio y documentadísimo capítulo en un libro reciente. (2000: 51-77). En él analiza en profundidad los argumentos que Domínguez Caparrós (1993: 72-73) ofrece para explicar el cómputo de ambos como llanos y subraya como especialmente determinante la presencia de la pausa de final de verso, junto con la concepción del verso como unidad rítmica y el reconocimiento del carácter culminante de la última sílaba acentuada. En mi opinión, la unidad rítmica del verso queda preservada con el relieve característico de la penúltima sílaba o axis rítmico, que también es suficiente para explicar las reglas del cómputo. El realce de la penúltima sílaba provoca que los sonidos subsiguientes se debiliten de manera que las dos sílabas átonas de los esdrújulos se perciban como una sola, pero exige en todo caso una depresión de contraste que en el caso de los finales agudos sería un silencio; en este caso, el silencio es efecto del final agudo (la relajación subsiguiente a un momento de concentración de fuerzas), y entraría, sólo en estos casos, en el cómputo silábico del propio verso y en su figura rítmica, en vez de ser un corte o una marca de separación. En este sentido, Juan Manuel Sosa (1999: 105), que no entra en cuestiones de métrica poética, considera que en la descripción de los tonemas del español es más coherente interpretar que el tono de juntura bajo, característico de los finales, se reduce fonéticamente (lo que explicaría el cómputo de los finales esdrújulos) pero se da de manera sistemática y no sólo cuando hay sílabas inacentuadas después del núcleo (lo que explicaría el cómputo de los finales agudos). Por otra parte en la percepción de todos los finales de verso como llanos ayudaría la propia estructura de la palabra castellana, que suele ser llana de manera abrumadoramente predominante, de modo que el oído tiende a introducir en ese molde las secuencias en que la estructura silábica queda destacada, como son los finales del verso.

Lo importante, en suma, es que el final del verso no suponga una solución de continuidad, que la entonación natural no se interrumpa en cada verso para volver a empezar desde cero en el verso siguiente. Esto último sería totalmente incoherente en el caso de los encabalgamientos y anómalo en todos los enlaces en que no se produzca esticomitia, y aun en los casos de esticomitia continuada tampoco es necesaria ni elegante una pausa en todos los versos que produciría igualmente ese mencionado efecto de rengloneo.

En la misma línea de lo que había dicho a propósito de los finales de grupo melódico, pero ahora refiriéndose explícitamente a la métrica poética, Navarro Tomás considera que la pausa es esencial como ele-

mento determinante de la extensión y unidad del verso, pero afirma que tal pausa «puede consistir en una efectiva interrupción más o menos larga, según señale terminación de hemistiquio, verso, semiestrofa o estrofa, *o bien puede reducirse a una simple depresión elocutiva en los puntos de división de tales unidades*» (1974: 40, subrayado mío).

Creo que las palabras de Navarro Tomás, aun siendo ambiguas por lo que se refiere al concepto de pausa, son también reveladoras y merecen reflexión. Su concepto de pausa es ambiguo, en efecto, porque puede significar tanto «interrupción más o menos larga» como «simple depresión elocutiva». Es decir, en estas posiciones, aunque la que ahora nos interesa es la de final de verso que incluye también las de semiestrofa y estrofa, se produce un fenómeno fónico relacionado con el relieve de la última sílaba acentuada. Este fenómeno afecta a la división de la secuencia lingüística, de extensión indefinida, en grupos fónicos o melódicos menores. Esta división tiene como objetivo la distinción de los grupos fónicos, pero no necesariamente introducir una separación entre ellos, que sólo es conveniente cuando hay también un cambio en el curso de la sintaxis y del sentido. De ahí que, musicalmente, la división pueda hacerse por medio de una depresión elocutiva (o un tonema de juntura) o bien por una verdadera pausa (o interrupción efectiva y voluntaria del flujo sonoro). Pero esta última, sólo en el caso de que concurra también el final de un período sintáctico-semántico. El verso constituye un grupo melódico que se ensambla, con mayor o menor naturalidad, en la sucesión de los grupos fónicos convencionales, de manera que cada final de verso se presenta como un final de grupo fónico. El tonema de juntura marca tanto su distinción del grupo que le sigue, lo que permite apreciar el ritmo, como su relación de continuidad con él en una unidad superior, la melodía. Y no constituye una pausa, aunque se pueda percibir como tal, pues, como indican Nespor y Vogel (1994: 39), «lo que se percibe como una pausa puede en realidad corresponder fonéticamente a una diversidad de fenómenos, entre los que se cuentan los cambios en la altura tonal [ingl. "Pitch"] y la duración, sólo en ocasiones correspondientes a un cese completo de la fonación» [4]. Esta circunstancia explica la utilización del

[4] Creo que las tesis de J. M. Sosa acerca del tono de juntura corroboran esta idea. El tono de juntura bajo se manifiesta generalmente como un descenso tonal, si bien no siempre marcado o extenso, pues se utiliza a final de enunciado, donde las sílabas tienden a ser relajadas, con el tempo y la intensidad progresivamente decrecientes (como en el final del verso). «El hecho de que a veces el efecto del tono de juntura bajo no sea claramente perceptible al oído o visible en las curvas tonales, como en ciertos enunciados muy cortos, no significa que no se halle presente».

término «pausa» para referirse de manera indiscriminada a las variadas circunstancias melódicas que pueden producirse a final de verso [5].

En definitiva, el final del verso no exige necesariamente una pausa, es decir una interrupción sensible de la dicción, pues otros fenómenos garantizan la perceptibilidad de la secuencia rítmico-silábica. Sin embargo, el final del verso es el lugar natural de las pausas que ha de haber en toda secuencia lingüística de cierta extensión, pues es la única posición en la que la pausa no altera la percepción del verso en cuanto compuesto por un determinado número de sílabas. El silencio no cuenta como parte cuantitativa del verso (como si tuviera una o dos sílabas más), sino como un vacío entre dos secuencias silábicas que se perciben y se relacionan en su constitución y tamaño propios. No ocurriría lo mismo, como ya hemos visto, con las pausas internas; éstas producirían una segmentación de grupos silábicos en colisión con la segmentación métrica de los versos, razón por la cual han quedado descartadas. Las pausas a final de verso se producirán, como interrupciones claramente perceptibles, cuando estén justificadas por la sintaxis y el sentido, es decir, han de coincidir con el final de una frase o de un período y, por tanto, de una curva de entonación o frase musical. Son, principalmente, las pausas que, además de coincidir con el final de un verso, coinciden con la terminación de una semiestrofa o de una estrofa.

3.4. Por último, no es posible dejar de aludir a los versos compuestos, divididos en dos hemistiquios por la cesura que, a efectos de cómputo silábico, se comporta como final de verso: impide la sinalefa, suma sílaba en los agudos y resta en los esdrújulos. El problema fundamental se encuentra en el hecho de que la cesura no tiene una marca distintiva propia (como la tiene el final del verso en el corte anticipado de la línea) y, por tanto, la entonación y la división en grupos fónicos habría de estar marcada por el sentido para que fuera perceptible por el lector. Como esta circunstancia no se produce en numerosos versos de autores clásicos, habría que suponer una competencia especializada para ejecutar correctamente estos versos compuestos, es decir, para dar el relieve preciso a la sílaba penúltima del primer grupo, que incluso podría ser átona en la lengua y recibir el acento únicamente por

[5] En este sentido, es decir, entendiendo por «pausa» la interrupción voluntaria de la dicción o, lo que es más frecuente, los mencionados tonos de juntura, me parece totalmente válida la afirmación con que Domínguez Caparrós (1993:109) zanja la polémica acerca del encabalgamiento: «En cualquier caso, la "pausa métrica" nunca desaparece», pues, en efecto, el final de verso supone siempre el final de un grupo melódico con estas características tonales que venimos comentando. Lo mismo puede decirse de la disminución de la pausa, que no se suprime en las buenas dicciones, a que se refiere Isabel Paraíso.

su posición. Esteban Torre (2000:79-99) estudia con detalle todas las anomalías que presenta el alejandrino y las soluciones que se proponen, y evoca unas palabras de Leopoldo de Luis a propósito de las irregularidades del alejandrino de Juan Ramón Jiménez [6] que me parecen enteramente válidas y generalizables:

> «Como es obvio que nadie, en una lectura normal, marca la cesura de los versos con tan artificiosa manera, el resultado de este tratamiento del alejandrino es un ritmo ondulante, original y grato» (Luis, Prólogo a *La soledad sonora,* 1981: 37, en Torre, 2000: 91).

Es decir, la dicción natural no separa los grupos fónicos artificiosamente, en medio de una palabra, por ejemplo, y en general no consiente la segmentación del verso compuesto en hemistiquios a base de violentar la orientación propuesta por el sentido. Es preferible guiarse por éste y considerar el resultado como variaciones rítmicas más o menos originales y gratas.

La cesura, por último, no implica pausa, como tampoco la implican ni el final del verso ni la división interior de los versos simples, sino un realce de la última sílaba acentuada con los efectos tonales consiguientes. Este realce puede alterar el cómputo de agudas y esdrújulas e impedir la sinalefa, si coincide con una segmentación natural de los grupos melódicos [7], pero plantea los problemas comentados más arriba si estos fenómenos suponen la quiebra de la entonación guiada por el sentido.

4. EL VERSO

El verso es el equivalente poético del compás. Fija el número de sílabas, la posición del acento principal y la condición de los acen-

[6] Primer hemistiquio de seis sílabas con la última acentuada por su posición final, a pesar de ser partícula átona como artículo o preposición («la música de las / tardes primaverales») lo que no impide, en otros casos, la forma de primer hemistiquio agudo de siete sílabas que no pide la adición de otra sílaba, corte de palabra para repartirla entre los dos hemistiquios («Ah quien pudiera pro- / longar eternamente»),... Torre, 2000: 90-91.

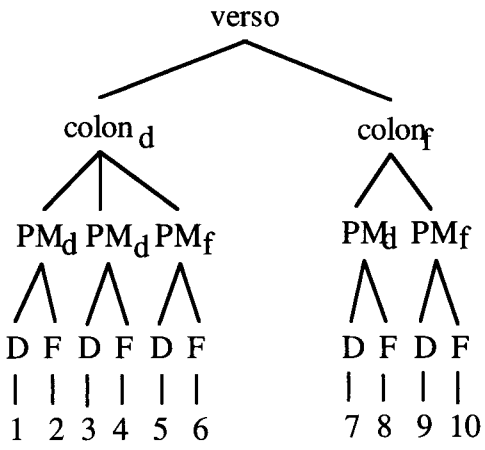
[7] Creo que esta posibilidad se funda en que el tamaño de los hemistiquios los convierte en grupos melódicos más consistentes que los grupos más breves que resultan de dividir los versos simples.

tos secundarios. Los teóricos hablan, en este sentido, de modelo de verso o fórmula repetible con ciertas variaciones posibles. Los versos concretos de los poemas realizan esas fórmulas («ni cuando las noches son»: :«en que el mentido robador de Europa»: :«Salinas, cuando suena»: :«e los ricos» son versos de conocidos poemas hispánicos).

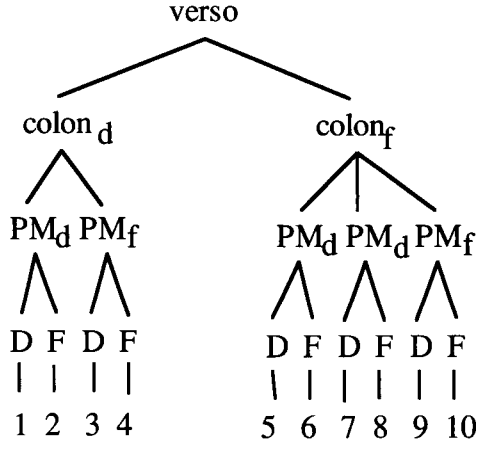
Aunque, como veremos en el epígrafe siguiente, la musicalidad del poema se refiere a la totalidad de la composición, el verso contribuye a ella precisamente por sus condiciones estables, es decir por obedecer a principios de obligado cumplimiento que determinan no sólo el ritmo, sino también la melodía, mejor dicho, animan la melodía mediante el ritmo.

Como ya queda señalado, el principio básico de todos los versos clásicos es su acentuación principal en la penúltima sílaba; debido a que la acentuación misma implica la alternancia de sílabas átonas y tónicas, este principio básico define por extensión como posiciones aptas para recibir acentos rítmicos a todas las posiciones pares de los versos de número de sílabas impar y a todos los impares de los de número par. Si esta circunstancia se explota y enfatiza puede producir un ritmo continuado de átona-tónica-átona-tónica-atona-tónica en el que se despreciaría la última sílaba. Pero, como decimos, esto exige un empleo sistemático de esta alternancia (u otra similar, como la dactílica del hexámetro) y una dicción enfática que no responden a los hábitos espontáneos del hablante ni a las características del idioma. El acento no es cuestión de intensidad, sus efectos acústicos no se concentran en la sílaba acentuada ni todas las sílabas acentuadas tienen el mismo «relieve»; por ello, resulta artificial y excesivamente mecánica una elocución que subraye todas las sílabas tónicas, aunque a veces se busque un ritmo de este tipo y en general actúe como un complemento rítmico que se percibe de fondo y no en el primer plano, si presenta cierta regularidad.

La variación del relieve relativo del acento y, por tanto, su participación en el trazado de la curva melódica, que se superpone a su contribución rítmica, queda bien explicado si se considera, como hacen I. Nespor y M. Vogel (1994) apoyándose en ideas de Carlos Piera, que los componentes del verso se integran en una jerarquía métrica: las sílabas forman pies métricos (grupos de átona-tónica), los pies métricos se agrupan en un colon (constituido por dos o más pies) y los cola en versos. Así, los endecasílabos podrán representarse de la siguiente manera (Nespor y Vogel, 1994: 317):



o bien de esta otra



Las unidades de la izquierda (tanto en las sílabas, como en los pies, y los cola) están caracterizadas como débiles, frente a las de la derecha, que son las fuertes (la posición que sigue a la décima queda excluida como extramétrica). La introducción del constituyente colon y la jerarquía métrica en general, permite distinguir varios niveles de definición de la sílaba tónica: en cuantos más niveles participe y cuanto más a la derecha lo haga, mayor *significación* tendrá; así, la décima sílaba queda destacada por ocupar el lugar más a la derecha y formar parte del pie, del colon y del verso; por el contrario, la sílaba primera es la de menos relieve, por ocupar la posición más a la izquierda y, por

tanto, tener escasa participación en la definición del colon y del verso. Las sílabas que siguen en importancia a la décima son la cuarta o la sexta, porque ocupan el lugar más a la derecha del colon de la izquierda. Este esquema define el ritmo y es la base para la curva melódica del verso. Sobre él pueden hacerse variaciones acentuando posiciones débiles (como el endecasílabo enfático, que lleva acento en primera): acentos equivalentes a los marcados explícitamente en las partituras musicales, en este caso por la acentuación predeterminada de la palabra. Sin embargo, estas variaciones no pueden afectar a la posición fuerte del colon (en el endecasílabo, la cuarta o la sexta y la décima) sin alterar la orientación rítmica y, por tanto la naturaleza del verso. Un endecasílabo galaico antiguo, con acento en la quinta, es un metro distinto del endecasílabo tradicional y sólo puede aparecer en un poema en el que estos predominen como una desviación que busca determinado efecto.

«Cantar es hablar despacio para saborear los matices», afirma McLuhan (1972: 278); D'Introno lo dice al revés «Hablar una lengua no implica solamente concatenar sonidos, morfemas y palabras en oraciones y entender el significado de cada palabra morfema u oración formada, implica también cantar en esa lengua: al decir una oración el hablante no sólo articula los sonidos consonánticos y vocálicos contenidos en la oración, también le asigna a la oración una melodía y un ritmo» (1999: 13). Hablar es cantar, cantar es hablar...despacio. La poesía no hace sino enfatizar *(despacio...)* y sistematizar lo que es una tendencia natural de la lengua (el ritmo, tan vinculado a la función poética: recuérdense en este sentido las reflexiones de Jakobson según las cuales el hablante prefiere inconscientemente por principios rítmicos ciertas secuencias como «Juana y Margarita» a sus equivalentes menos rítmicas como «Margarita y Juana»). La sistematización la encontramos en el artificio métrico que construye el ritmo a partir del verso y del relieve de su penúltima sílaba. La enfatización, el saborear los matices, procede de una dicción atenta y cuidada, pero natural, en la que se revelan los perfiles de la jerarquía métrica (pies, cola, verso).

Ahora bien, la jerarquía métrica, puesto que no existen notaciones especiales salvo la del final del verso, sólo puede basarse en la dicción natural y, por lo tanto, en el sentido. Por ejemplo, será el sentido del enunciado el que determine en el endecasílabo si el primer colon consta de dos o tres pies métricos. En este sentido la jerarquía métrica es claramente rítmica en la medida en que se apoya en la posición de determinadas sílabas acentuadas (cuarta o sexta y décima, en el

endecasílabo); pero al mismo tiempo anuncia ya la melodía, pues el sentido se realiza no en una sucesión de golpes más o menos fuertes (sílabas acentuadas e inacentuadas), sino en una sucesión de tonos de distinta altura, cuyos altibajos configuran la entonación de los enunciados, es decir su melodía.

5. MÁS ALLÁ DEL VERSO

El verso se agrupa en estrofas, que configuran modelos cerrados de composición, diríase incluso que de composición musical; el flujo lingüístico se ajusta a estos moldes proporcionados que obligan a que la melodía se detenga en un punto. Porque más allá del verso se desarrolla la música. Hemos visto cómo los elementos rítmicos, al ser más o menos fijos, se extienden por todo el poema; por el contrario, los elementos melódicos, porque nacen del sentido del enunciado y se manifiestan en las diferencias entre unidades (sílabas sucesivas, más o menos altas), parecen concentrarse en el verso. Pero, en realidad ocurre al revés, los elementos rítmicos se dan en el verso, de manera reiterada, es decir en cada verso, pues desde el punto de vista métrico-rítmico todos los versos son iguales o muy semejantes. La melodía, en cambio, se extiende más allá del verso, porque el sentido no termina necesariamente con la última sílaba de éste. Si una frase interrogativa, por ejemplo, ocupa tres versos, su curva melódica, los ascensos y descensos del tono característicos de la interrogación más sus incisos y ramificaciones se suceden de un verso a otro, con la anomalía sistemática producida por el axis rítmico de final de verso, que puede ir acompañado de un tonema de suspensión pero no de pausa significativa, salvo cuando concurre el silencio natural de período melódico (en posición relevante de la estrofa).

La entonación de las frases, más que de los versos, está regida por el sentido de las mismas, aunque no coincide exactamente con el sentido, pues este debe mucho al significado convencional de los vocablos y de las estructuras gramaticales. Pero, como señala D'Introno en su breve pero sugestiva *Introducción* al libro de J. M. Sosa, se puede extraer la melodía de la oración, por ejemplo expresándola con el silbido, sin usar vocales y consonantes. La diferencia entre el sentido de las melodías se reconoce independientemente del nivel de competencia lingüística, pues se apoya en el carácter motivado que poseen los

signos paralingüísticos. Es lo que ocurre en la música: en las melodías reconocemos una intención significativa, un querer decir algo que, por no estar codificado en signos lógicos y convencionales, no puede traducirse en categorías lingüísticas ni expresarse fuera de la música misma. Por eso la melodía, que se desarrolla indefinidamente, se manifiesta en *temas*, es decir en unidades de contenido, aunque en música se trate de contenido no conceptual o muy difícilmente conceptualizable. Pero los límites de los temas musicales no coinciden exactamente con los límites de los compases, aunque frecuentemente sí coincida su final. Pues bien, lo mismo podemos decir de la poesía. La melodía, animada por el ritmo y la regularidad del verso, se proyecta de acuerdo con el sentido en los versos siguientes en una sucesión cuyas interrupciones no pueden ser más que interrupciones del sentido manifestado musicalmente, es decir en la línea de altitudes que forma la melodía. El verso, decían los formalistas rusos a propósito del poema, es un discurso organizado en su trama fónica total: el metro, es decir el tipo de verso, es el mecanismo de organización, no la medida de segmentos autónomos con valor propio, por más que muchos versos sueltos resulten felices expresiones poéticas. La noción de trama fónica total, la idea de totalidad que se despliega linealmente subraya precisamente el carácter que el poema tiene de composición musical, de sucesión de sonidos que se imponen por sí mismos formando un todo que resulta satisfactorio en la medida en que es expresivo o significativo. Es decir, la melodía no sólo es un resultado del sentido, sino que sólo se percibe como melodía en cuanto se capta en ella ese querer decir algo que, en definitiva dice, pues en el caso de la música el sentido no es formulable conceptualmente, queda dicho en la forma musical, y, en el caso de la poesía, la entonación es inseparable de las unidades lingüísticas convencionales, cuyo contenido transforma e incrementa con valores musicales, es decir, no conceptuales.

En resumen, la musicalidad del poema se encuentra en su desarrollo melódico que se pliega rítmicamente al esquema métrico adoptado. Es esta incrustación en los moldes rítmicos del verso lo que define a la melodía poética: las elevaciones y depresiones en la altura tonal, en definitiva, están en relación con el sentido del enunciado, en la medida en que éste determina la división en grupos de entonación y la decisión de cuáles son, dentro de éstos, las sílabas acentuadas y las sílabas inacentuadas y de cuáles de las acentuadas (y las adyacentes inacentuadas) están asociadas a cambios tonales y cuáles no (Sosa, 1999: 33). El verso, es decir, el esquema rítmico, introduce un elemento de distorsión en el flujo natural de los tonos en la medida en que supone una

división artificial (al margen del sentido) de los grupos de entonación y, como consecuencia de ello, una asignación artificial de acentos de grupo. Por ello, la línea melódica del poema se mueve gradual y cadenciosamente, es decir con constantes subidas y bajadas en el tono, pero generalmente sin grandes saltos, siguiendo simultáneamente el curso del sentido, de ese querer decir que la define, y el curso del verso, de esa división y acentuación arbitrariamente regular que una veces converge y otras entra en conflicto con el curso sintáctico semántico, pero que en la dicción han de quedar en todo caso ensamblados sin violencia.

6. EL VERSO LIBRE

No es mi propósito prestar atención especial al verso libre, pues en lo que afecta a su naturaleza musical y a su ejecución se habrá de regir por los mismos principios que todo verso: relieve especial de la penúltima sílaba que delimita su unidad y, por lo demás, entonación natural. El problema del verso libre, a mi entender, se refiere al ritmo, a la regularidad y a la equivalencia de ciertas unidades. La penúltima sílaba de un verso clásico es equivalente a la de todos los demás versos del poema por su especial relieve, pero además ocupa siempre o bien la misma posición (si todos los versos son del mismo tipo) o bien posiciones relacionadas (si los versos son de distinto tipo y tamaño: sexta y décima, por ejemplo, en la lira, que combina endecasílabos y heptasílabos). En el verso libre, el cómputo silábico desaparece o está enmascarado o muy atenuado. Esto no impide que la penúltima sílaba constituya un acontecimiento que se debe subrayar, pues es este acontecimiento el que hace de la línea un verso, esto es una unidad que entra en correlación con las demás unidades de la misma naturaleza para formar una composición rítmico musical. Frente a la relación de igualdad o proporción en la cantidad de sílabas que constituyen cada unidad en el verso clásico, el verso libre utiliza otros tipos de relación menos definidos y, sobre todo, menos exactos. Las estructuras sintácticas, las cláusulas acentuales, el tamaño silábico aproximado son, entre otros, los factores de repetición que permiten seguir hablando de ritmo y de verso, por tanto de una música que apoya su melodía en el especial relieve de la penúltima sílaba de cada unidad: los matices particulares que puedan producir otros motivos (ritmos aliterantes, cláusulas,

repeticiones léxicas y gramaticales) lo hacen dentro de la entonación característica de la poesía métrica que se define por la división artificial en versos y del ritmo que genera la relación de unos con otros, como totalidades sonoras que se constituyen partir del énfasis de su final. Si no se da esta relación, o bien es que se ha abandonado el propósito musical y se ha orientado la composición por otros derroteros, o bien el verso libre no es sino una prosa rítmica, que apoya su musicalidad en las repeticiones mecánicas inherentes a la producción del habla con ciertos refuerzos expresivos. Si el poema sigue, aunque sea de manera relajada, principios métricos, las directrices para su ejecución son las que afectan a toda composición en verso: la presentación sobre la página que enfatiza la penúltima sílaba de cada línea y, por lo demás, entonación siguiendo el sentido.

7. LA LECTURA DEL POEMA

El concepto de lectura tiene dos sentidos, en algún aspecto divergentes, que en la poesía, sin embargo, han de conciliarse para alcanzar la densidad expresiva que le es característica. Leer es, por un lado, pronunciar lo que está escrito o impreso ante nuestra vista, y, por otro, es captar o comprender el significado de lo que está escrito, aunque no lo pronunciemos. Se puede pronunciar sin captar (si desconocemos el significado de los términos) y se puede captar y comprender sin pronunciar (reconociendo visualmente los caracteres). En cierto modo, esto último constituye el objetivo último del aprendizaje de la lectura: superar la rigidez del silabeo y más tarde de la pronunciación para avanzar con cierta rapidez sobre las palabras y las líneas. Se lee, entonces, reconociendo visualmente las palabras, sin reparar excesivamente en el sonido, que no es necesario para atribuirles una significación. Pero la poesía, sin desdeñar del todo las relaciones convencionales de significación, vuelve a los orígenes del lenguaje, al sonido pronunciado como agente de toda significación. No es sólo la cuantificación métrica lo que entra en juego, también la cualidad de los sonidos mismos, sus combinaciones y repeticiones próximas (aliteración) y distantes (rimas y ecos) y hasta los paralelismos sintácticos que, como bien ha analizado S. R. Levin, convergen frecuentemente con equivalencias fónicas y, desde luego, con equivalencias tonales. Pero la organización métrica tiene especial importancia porque, antes que cualquier

efecto particular de los sonidos, sirve para conservarlos y enfatizarlos, para que la significación convencional no haga que se desvanezcan y puedan mostrar sus valores propios, en cuanto sonidos (agrupados musicalmente), y no sólo en cuanto signos. Por esto mismo, la lectura de un poema, sin ser artificiosa, ha de ser muy cuidada.

El poema es un organismo complejo, sus resortes rítmicos y melódicos, sus convenciones de cómputos (sinalefas, hiatos,...), sus matices y sus arabescos, sin desobedecer en esencia al sistema lingüístico, tampoco son consecuencia de su aplicación mecánica, pues dependen de los modelos de verso y de estrofa elegidos y de la adopción de alguna de sus diversas posibilidades. Una lectura improvisada puede tropezar, seguir caminos equivocados (al elegir los acentos más relevantes, por ejemplo), iniciar una curva melódica incorrecta, etc. Como el ejecutante musical, que difícilmente alcanza una buena versión de la pieza cuando la ejecuta por primera vez sin haberla analizado antes, el lector de poesía debe hacer lecturas de preparación y tanteo, con correcciones y ajustes, hasta alcanzar una ejecución continuada y satisfactoria. En general, se requiere un equilibrio entre una dicción natural que no resulte, sin embargo, atropellada, y una sujeción a las convenciones métricas, que reduzca las tensiones y violencias, como en los encabalgamientos, y no caiga en la afectación. Este difícil equilibrio supone una dicción clara y precisa, pero sin parsimonia ni precipitación: las sílabas han de distinguirse, pues son la unidad de cómputo cuya medida nos hace reconocer el ritmo del poema, pero no como entidades separadas, sino dentro de la palabra y de la frase. Y lo mismo vale para los versos: el oído debe sentirlos, pero no como golpes autónomos, sino dentro del decurso, de la trama fónica total, más que sentir los versos, sentir el ritmo que se consigue por la repetición del axis a intervalos regulares.

Ya hemos discutido los problemas que supone la delimitación del verso y la tradicional exigencia de una pausa como factor de demarcación. Baste ahora insistir en que tal pausa, de existir, no puede consistir en un silencio prolongado, que suponga un corte, sino una levísima suspensión. Las recitaciones anómalas muestran la necesidad del equilibrio. En efecto, tales anomalías, consisten, por un lado, en hacer una pausa demasiado larga que destaca al verso como entidad separada, de manera que se pierde la musicalidad secuencial y, en casos de encabalgamiento incluso suave, se produce una violencia excesiva entre la entonación y el sentido e incluso una entonación antinatural, pues la frase queda cortada de improviso. Si, por el contrario, no se hace pausa alguna ni se enfatiza el final del verso, la sucesión se siente como

prosa. La solución es, como ya se ha repetido, una levísima pausa que más que una interrupción es un efecto tonal de suspensión que permite mantener unidos en la curva melódica los versos sucesivos y apreciar al mismo tiempo la regularidad y el ritmo. La melodía dibuja su curva: al final del verso esa curva se caracteriza por una elevación y depresión subsiguiente. Esta depresión puede ir seguida de pausa, si el sentido lo requiere, o adoptar la forma de un efecto tonal, apenas perceptible a veces, pero, en todo caso, claramente diferente de una interrupción efectiva.

Sin duda, como ya señalamos al comienzo del artículo, la naturaleza sensorial de la poesía, el hecho de que se manifieste en la sonoridad de los signos lingüísticos, entra en conflicto con la recepción visual que impone la tecnología de la imprenta. La poesía, tanto la creación como la recepción, desde el momento en que tiene como soporte el libro y da prioridad al sentido de la vista sobre el del oído, corre el riesgo de reforzar su aspecto intelectual y reflexivo, y perder su oralidad y musicalidad constitutiva. La puntuación, por ejemplo, refuerza una segmentación conceptual del discurso y una entonación analítica, que no conviene a la poesía.

Ahora bien, la poesía se ha desarrollado ampliamente en la galaxia Gutenberg; quizá en muchos casos con una hipertrofia del contenido reflexivo y una observancia de la métrica más mecánica que como una promoción de su música y su oralidad, pero en general los grandes poetas han conservado la conciencia del carácter sonoro de su creación. Han utilizado la página del libro como vehículo de comunicación, pero han buscado fórmulas que orientasen la dicción musical. La propia disposición tipográfica de la poesía, diferente de la disposición de los demás textos, destaca la regularidad, la repetición de sílabas, la unidad musical formada por el verso y, en suma, el ritmo del conjunto. Ya hemos dicho que la puntuación impone en exceso la estructura lógica del discurso. Sin embargo, también puede ser utilizada como un regulador del tempo de lectura, especialmente si, en vez de seguir las convenciones sintácticas, asume sus propios criterios. Baste como ejemplo el siguiente poema de Dámaso Alonso:

EL DESCANSO

He aquí la calma del hogar lejano,
el manso río, el otoñal paisaje.

(Ay, solitario y lento peregrino,
¡descansa ya!
Su mano

borrará de tu traje
la polvorienta huella del camino.)
Pisaba ya el umbral.
Y sonreía.
—Hogar.
Paisaje.
Otoño.
Río manso.-
Y en el reloj del muro el Sol ponía
la irreparable hora del verano.

Las rimas indican con toda claridad que el poema consta de 10 versos (...lejano, ...paisaje, ...peregrino, ...mano, ...traje, ...camino, ...sonreía, ...manso, ...ponía, ...descanso). En el interior de los versos 4, 7 y 8 hay puntos y aparte; sin embargo no han de ir seguidos de pausa, pues ésta interrumpiría el flujo melódico y alteraría la medida del poema, especialmente en el verso 8, un endecasílabo que tendría hasta cuatro pausas. Pero esos signos tipográficos modulan la curva melódica (no es exactamente la misma entonación que si fuesen separados por comas) en la medida en que afectan al tempo elocutivo, más lento debido tanto al punto como a la caída visual. Es decir, el punto y aparte equivale a una notación musical del tipo «rallentando», «ritardando», etc., que no afecta al ritmo base. En todo caso, es difícil establecer reglas que asignen a formas concretas este tipo de efectos que dependen no sólo de la puntuación (o su ausencia, que apunta a una dicción más rápida) y de los efectos tipográficos, sino también del tamaño del verso, de las estructuras sintácticas y de la propia significación del poema. Pero tales efectos, que el poeta codifica en la medida en que él mismo los experimenta, no son sino variaciones que se someten a la entonación natural musicalizada por la regularidad métrica [8].

El poema, en fin, se realiza plenamente no tanto en el acto de lectura, como en la dicción, que no tiene que ser necesariamente consecuencia de la lectura, aunque esto sea lo más frecuente, especialmente desde que la poesía tiene como vehículo el libro. Pero leer, como ya se ha repetido varias veces, es una actividad muy relacionada con las teconologías de la escritura que en nada favorecen la oralidad y la

[8] Lo mismo puede decirse de la ausencia de puntuación. Otros artificios tipográficos, como el tamaño de las letras, la poesía concreta y los caligramas, aun subrayando y explotando el carácter visual de la página, no desdeñan necesariamente la sonoridad del poema, y si bien resulta imposible leer muchos de estos poemas en voz alta, tampoco pueden asimilarse sin cierta presencia interna del sonido articulado (Vid. Ong, 1987: 128). En todo caso, merecen una consideración más detenida que nos obliga ahora a dejarlos al margen.

musicalidad de la poesía, por el contrario, hacen prevalecer lo visual sobre lo acústico, promueven la reflexión y el análisis en lugar del canto y, en el caso de realización oral, suscitan una dicción más lógica y analítica que rítmica y melodiosa. La presentación sobre la página, con el corte anticipado de la línea, es el único recurso tradicional para imponer una entonación musical que obedezca a las leyes del ritmo y sólo en segundo término a las de la sintaxis. La entonación musical se produce también en la lectura para uno mismo, pues tiene una representación interior en los movimientos musculares y respiratorios característicos de la subvocalización, promovida, precisamente, por la organización métrica del texto, y en la consecuente exigencia de tener presentes todos los sonidos, sílaba a sílaba, en lugar de asimilarlos globalmente en una aprehensión meramente visual.

Pero ese corte anticipado de la línea, equivalente a la barra de compás en música, se entiende muchas veces como una pausa, como una detención voluntaria y, por tanto, relativamente prolongada de la dicción. El resultado suele ser una recitación que separa los versos y rompe la continuidad melódica. Sin embargo, son las elevaciones y depresiones tonales, agrupadas en forma de motivos y de temas, las que con sus desarrollos, variaciones y repeticiones trazan el perfil melódico que trasciende el verso y abarca la composición en su conjunto.

Esta presencia del sonido y su musicalización dota a la palabra, a la frase y al texto poético de concreción, pues es una palabra dicha en una situación única, y conforma una espesura de significantes: no sólo el signo convencional, sino los signos concomitantes del paralenguaje y de la gestualidad necesaria para su realización. De esta manera son doblemente profundos: tienen una significación densa, por la complejidad de los elementos significantes, y surgen del interior del lector, de su energía fonatoria, implicándolo en su propia constitución.

Referencias bibliográficas

D'INTRONO, F. (1999). «Presentación» a Sosa, J. M. (1999).

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.

MARTÍNEZ CELDRÁN, E. (1986). *Fonética*. Barcelona: Teide.

MCLUHAN, M. (1972). *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*, Aguilar, Madrid. Trad. De *The Gutenberg Galaxy*. University of Toronto Press, 1967.

NAVARRO TOMÁS, T. (1974). *Métrica española*. Barcelona: Guadarrama.
NESPOR, M. y VOGEL, Y. (1994): *La prosodia*, de. Visor, Madrid. Trad. De *Prosodic Phonology*. Dordrecht: Foris Publications, 1986.
ONG, W. (1987): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, F.C.E., México. Trad. De *Orality and Literacy. The technologizing of the Word*. Londres: Methuen & Co Ltd., 1982.
PARAÍSO, Y. (2000): *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros.
SOSA, J. M. (1999). *La entonación del español*. Madrid: Cátedra.
TORRE, E. (2000). *El ritmo del verso*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

¿UNA MÉTRICA DE NUEVA PLANTA? MÉTRICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

José María Paz Gago

Universidade da Coruña

1. INTRODUCCIÓN

Una deficiente transmisión de la doctrina (*pseudo*)clasicista, la tradición escolar y el positivismo decimonónico consagraron una persistente concepción preceptivista de la Métrica, concepción que ha llegado hasta nuestros días. Supeditada a las Artes Retóricas destinadas a la enseñanza o a una Gramática con una funcionalidad no menos estrictamente pedagógica, la Métrica se ha venido entendiendo como conjunto de técnicas de versificación, de aplicación más o menos mecánica, como repertorio de reglas y licencias o como aparato taxonomizante que ofrecía categorías clasificatorias por doquier. Los análisis críticos de la poesía se han limitado con frecuencia a la mera descripción de esos procedimientos métricos y a las consabidas tipologías (de acentos, de versos, de estrofas, de poemas) pero a poco o a nada más.

La necesidad de dar un sustrato teórico-crítico a los estudios métricos ha chocado contra esos escollos de manera tan pertinaz que ni los intentos más ambiciosos de lograr una teoría métrica sólida han podido llegar a buen puerto o, cuando menos, no han tenido la esperada continuidad y, por tanto, no han hecho realidad la esperada revolución definitiva del análisis métrico de la poesía lírica. Desde un punto de vista epistemológico parece evidente que la Métrica Teórica debe vincularse a la Teoría de la Literatura y a la Poética, integrándose y formando parte de ellas, así como la Métrica Descriptiva se incarnará en la Crítica Literaria. La Métrica Comparada, tan frecuentada por los formalistas eslavos, constituirá un subdominio privilegiado de la Literatura Comparada, de igual forma que la Métrica Histórica debería constituir un subdominio en el campo de la Historia de la Literatura.

Pero lo ciertro es que ni siquiera la radical renovación de los estudios literarios que protagonizaron los Formalistas Rusos en el primer cuarto de siglo superó esa tendencia de vincular la Métrica a lo didáctico y a lo preceptivo. Aunque esta Escuela sentó las bases de una ciencia literaria cabalmente científica, el Formalismo estableció una Teoría general del verso (Eichenbaum 1925), una Teoría del lenguaje poético (Jakobson), en cuyo seno se reserva a la Métrica un papel de disciplina auxiliar, de carácter eminentemente propedéutico.

En las décadas centrales de esta centuria tan rica en planteamientos críticos, la Estilística apenas superó las interpretaciones preceptivistas denunciadas más arriba y sus bases neoidealistas no aportaron más revisión teórica que los aspectos del fonosimbolismo, interpretados en clave impresionista. Habrá que esperar a los años cincuenta para asistir al nacimiento de las teorías métricas vinculadas, excesivamente en este caso, a las grandes teorías lingüísticas hegemónicas en la época. Entroncadas directamente con el Formalismo de la Europa Oriental, surgen de la mano de Roman Jakobson, John Lotz y Morris Halle la métrica estructuralista primero y la métrica generativa poco después.

Quizás surja de ahí uno de los mayores problemas de estas propuestas de cierto alcance en la renovación de las teorías métricas, el estar excesivamente supeditadas a los modelos lingüísticos que las inspiraron. La descripción del verso, en el contexto teórico del generativismo lingüístico, se fundamenta en los rasgos fonológicos y fonéticos de la lengua ordinaria, con respecto a los cuales los fenómenos métricos no constituirían un desvío, sino un uso más. Esta nueva Métrica, en efecto, se adaptaba a la fonología transformacional, adoptando tanto sus unidades entonativas y melódicas como la modalidad de representación para la

estructura acentual de los versos, según la configuración arbórea típicamente transformacional. Carlos Otero Pelegrín (1981: 319) invertía esta estrecha relación interdisciplinar al caracterizar la Fonología generativista como *de índole métrica*, en cuyo seno el acento no sería concebido como propiedad de la vocal sino como la prominencia relativa entre sílabas contiguas o entre pies contiguos. La teoría fonológica chomskyana habría redescubierto el concepto (métrico) de *pie* o secuencia de sílabas, y a ello no sería ajena la colaboración de Morris Halle, creador de la métrica generativista.

También en estos contextos, de todos modos, la métrica sigue siendo una disciplina literaria ancilar y desprestigiada, la menos desarrollada y la que más dificultades presenta, pues ni lo métodos de estudio ni su orientación están claros. Para el caso de la Métrica Estructural, Seymur Chatman y Samuel R. Levin eran de lo más expresivos y contundentes en 1973, cuando sentenciaban metafóricamente: *For centuries metrics has been the great bête noire of literary studies*, enumerando las razones de esta curiosa resistencia de los estudios literarios a resolver los desafíos significativos planteados por los fenómenos rítmicos y métricos: falta de adecuación del método, falta de habilidad para definir los términos o para establecer una terminología mínima, confusión entre los sistemas fonológicos de las distintas lenguas (griego, latín, inglés), confusión con otras artes como la música, inadecuación de las presuposiciones psicológicas... (1973: 253).

Pese a los abundantes trabajos sobre métrica generativa surgidos en el entorno del MIT, especialmente las aportaciones de Halle y Keyser, uno de los introductores de la Poética Generativa en Europa, Jean Jacques Thomas, evadía de nuevo la problemática y terminaba la introducción a su artículo sobre «Teoría Generativa y Poética Literaria», publicado en el número 51 de la revista *Langages*, con esta sorprendente nota aclaratoria: *Se han dejado de lado las discusiones sobre «métrica generativa» por razones teóricas (?) y prácticas* (1989: 12), las primeras nos remiten a un futuro estudio más general y las segundas se refieren a las peculiaridades de la métrica inglesa que, como ya sugerían Levin y Chatman, dificultarían la extensión de tal modelo teórico a la poesía francesa o española.

Al plantearse el problema que aquí trato de abordar, Domínguez Caparrós recurría a la Semiótica en tanto que Teoría general de la literatura como el marco teórico ideal para replantear la función y enunciar las consecuencias significativas, comunicativas y estéticas de la Métrica. En ese trabajo fundamental de mediados de los ochenta, uno

de los máximos especialistas en teoría métrica reconocía que no existía ninguna obra de conjunto que enfocase *los problemas del verso como hechos de comunicación* y echaba en falta *una sistematización en el estudio del papel de la métrica como una de las convenciones de la comunicación artística poética* (1985 en 1999: 20). Ese será, como veremos, el camino que me propongo tomar, no sin antes pasar revista a los intentos más consolidados de dar fundamentación teórica al análisis métrico de la poesía.

2. MÉTRICA Y TEORÍA LITERARIA DEL FORMALISMO RUSO

Dentro de su particular y valiosísima renovación de la Poética, los formalistas rusos fueron los primeros en ofrecer una reinterpretación de la función y el significado de los procedimientos métricos explotados por la poesía lírica, en las primeras décadas del siglo. Aspecto formal por excelencia, será en los Círculos formalistas de Petrogrado primero y de Moscú después donde se inicie la consideración de los aspectos rítmico-métricos en el contexto de la teoría del lenguaje literario.

Las convenciones rítmicas y métricas entran, para los formalistas, en los fenómenos que ellos consideran como repetición, y de este principio general que explica la poesía surgirá tanto su valor poético propio como su función estética fundamental. Es esta idea del valor estético autónomo de las repeticiones de sonidos en la poesía la que aparece ya antes de los años veinte. En la primera publicación de los miembros del OPOJAZ, su *Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka*, I, (Publicaciones sobre la teoría del lenguaje poético), editado en San Petesburgo en 1916, se afronta esa cuestión polémica que enfrenta a los jóvens formalistas y futuristas con los críticos simbolistas imperantes hasta entonces.

Lev Iakubinski en su trabajo «Sobre los sonidos del lenguaje poético», Viktor Shklovski en «Sobre la poesía y el lenguaje transracional», o el conocido trabajo de Osip Brik «Las repeticiones de los sonidos», aparecido en el segundo volumen del Círculo de Petrogrado (1917), a los que hay que añadir «Sobre los sonidos en el verso», de Boris Eichenbaum, de 1920, expresaban esta nueva concepción de los recursos métricos que este último sintetizaba en su célebre exposición de la

teoría del método formal: La conclusión natural de todas estas observaciones y principios fue que el lenguaje poético no es únicamente un lenguaje de imágenes y que *los sonidos en el verso no son únicamente elementos de una eufonía exterior, es decir, no sólo acompañan al sentido, sino que tienen un valor autónomo* (1925 en Volek ed. 1992: 79).

La contundencia de sus posiciones antisimbolistas convierte a Eichenbaum en uno de los grandes refundadores de la métrica contemporánea al afirmar que los sonidos en el verso poseen *una función discursiva autónoma* (*Ibidem*). En palabras de su amigo Brik, refiriéndose concretamente a las rimas consonantes, estas coincidencias fónicas no son únicamente un apéndice eufónico, sino el resultado de una aspiración poética autónoma (1917 en Volek ed. 1992: 80).

El mejor conocedor y sistematizador de las teorías métricas del Formalismo Ruso, el profesor español José Domínguez Caparrós (1988, 1999), ha expuesto las bases para una fundamentación de los estudios métricos en la teoría literaria de los formalistas que, ya en la década de los veinte, se ocuparon de ellos con mayor intensidad y brillantez, tales como Eichenbaum (1922, 1925), Tomachevsky (1923, 1924), Tynianov (1924), Zhirmuskij (1921, 1925) o Jakobson (1923, 1933, 1935).

Al afrontar los problemas de la métrica y del ritmo, Eichenbaum pone de relieve la necesidad de plantear el problema del ritmo independientemente de la métrica, como un fenómeno de discurso poético. Evocando los célebres trabajos de Osip Brik sobre las figuras rítmico-sintácticas («Ritmo y sintaxis», 1927), dejaba sentada la concepción lingüística de los procedimientos rítmicos. Jakobson, por su parte, insistirá desde esos años moscovitas en la idea de la correspondencia total entre la lengua ordinaria y la lengua poética, por lo que considera el verso como un fenómeno lingüístico y los procedimientos rítmico-métricos como procedimientos sintácticos y fonéticos.

Es éste uno de los principios generales claves en el que todos los formalistas citados están de acuerdo: El ritmo no es un problema puramente métrico sino que en él participan factores sintácticos y entonativos, por lo que se ve la necesidad de ampliar esta noción a todos los elementos lingüísticos que intervienen en la construcción del verso (Eichenbaum 1922, Tomachevski, 1923, Tinianov 1924). Además, dado que sus consecuencias son también significativas, el ritmo debe ser tenido en consideración también por la Semántica Poética, cuyo objeto serían las cualidades semánticas del discurso poético (Tynianov 1924, Eichenbaum 1925).

Sintetiza Eichenbaum de forma admirable lo que va a ser este trascendental replanteamiento de los estudios del ritmo y de la métrica protagonizado por el Formalismo Ruso, que instituye una Teoría de la lengua poética cuyo objeto será el ritmo como base constructiva del verso y como determinante de todos los aspectos que intervienen en su configuración, tanto los aspectos fónicos y acústicos como los sintácticos y semánticos. Se fundamenta de este modo una Teoría general del verso dentro de la cual la Métrica ocupará el lugar, dice el autor de la «Teoría del método formal», *de una propedéutica elemental* (1925, Volek ed. 1992: 95).

De Eichenbaum a Jakobson, queda clara la concepción formalista de los fenómenos métricos como fenómenos de naturaleza lingüística y, por tanto, la ubicación de la Métrica como un subdominio de la Poética o ciencia de la lengua poética. Lo que interesa primordialmente en este contexto teórico es el estudio del discurso poético y los principios generales que definen su *poeticidad*, entre los que se encuentra el principio de recurrencia, identificado con los factores rítmicos más que métricos. Por esta razón, tal como afirma Eichebaum axiomáticamente, *La métrica se retiró a un segundo plano, conservando el valor de alfabeto del verso.*

Los lastres del didactismo y la aplicación mecanicista a la enseñanza de la literatura tampoco fueron abandonados por los Formalistas rusos que prefirieron centrar sus estudios en los fenómenos paralelísticos y rítmicos en general, reservando como siempre a la métrica una función puramente propedéutica.

3. MÉTRICA ESTRUCTURAL Y MÉTRICA GENERATIVA

Desde principios de los años cuarenta, Lotz propugnaba un análisis métrico estructural (1942), que aplicará a la poesía eslava desde el punto de vista de la Métrica Comparativa en colaboración con Jakobson (Lotz y Jakobson 1952, Jakobson 1952), para culminar en la consolidación de la Métrica estructuralista en el célebre Congreso de Indiana sobre *Estilo en el lenguaje*, celebrado en 1958 (Sebeok ed. 1960). En el trascendental foro de Bloomington, Lotz propondrá una ambiciosa tipología métrica de acuerdo con las diferentes lenguas en las que se articulan los distintos sistemas de versificación

(1960b) [1] mientras que Jakobson asocia la nueva propuesta a la doctrina formalista, definiendo el verso, tal como lo había hecho en los años veinte y treinta, como un fenómeno esencialmente lingüístico además de poético (1960: 365).

Los trabajos de Whitehal y Hill (1951 y 1958) desarrollan la concepción de un sistema métrico de cuatro acentos, que es contrastado con análisis de numerosos textos poéticos ingleses. Partiendo del paralelismo con el sistema lingüístico de la lengua inglesa, caracterizada por cuatro grados de acento fonético, llegan a la conclusión de que el acento lingüístico primario es métricamente fuerte *(strong)*, el acento lingüístico débil es métricamente débil *(weak)* y los acentos con función secundaria y terciaria serán métricamente fuertes o débiles según el contexto.

Lo más interesante de este intento de crear una métrica de nueva planta, basada en la poderosa Fonología estructural, es su temprana y eficaz aplicación crítico-literaria. En efecto, los principales impulsores de esta renovada atención a los sistemas de versificación, directamente inspirada en las tempranas aportaciones del Formalismo Ruso ya reseñadas, llevaron a cabo un desarrollo efectivo del análisis métrico, con evidentes repercusiones en la renovación de la Crítica literaria estructuralista, conocida como Poética estructural, en conexión nada desdeñable con la estilística lingüístico-literaria norteamericana. Chatman, Fowler, Hollander o Levin no dudaron en aplicar sus investigaciones métricas a una gran variedad de textos poéticos para sacar conclusiones sobre calidad poética y estilo literario.

En línea con las tesis del Formalismo eslavo, Chatman (1965: 56-73) integra en la teoría del metro los sistemas tanto acentuales y entonativos como rítmicos, utilizando una concepción psicologista del ritmo. Distingue entre el hecho métrico *(event)*, que sería la sílaba, y la prominencia *(prominence)*, la cual radica unas veces en el acento lingüístico y otras en el acento métrico, o en la misma tensión del sistema métrico. El análisis métrico, que Chatman aplica a los sonetos de Shakespeare, consistirá en analizar las escansiones versales definidas por la reducción del dato lingüístico que opera el sistema métrico en la ejecución. En un trabajo de título tan revelador como «What is

[1] Distingue Lotz 5 tipos métricos: silábico puro *(pure syllabic)*, propio de la poesía eslava, y silábico-prosódico *(syllabic-prosodic)*, duracional *(durational)*, explotado en el griego clásico, dinámico *(dynamic)*, propio del verso inglés, y tonal *(tonal)* el sistema característico de la poesía china.

Metrical Analysis?», profundiza Fowler en este aspecto crítico-estilístico que tanto interesó a los investigadores y practicantes de la Métrica Estructural, preocupados en describir y definir las unidades y fenómenos pertinentes, es decir, realmente relevantes para el estudio métrico (1968: 281-282 y 1966a) y con una funcionalidad formal pero también significativa y estilística. No en vano, ya antes de exponer su teoría métrica, Chatman (1960) había tratado de utilizar la métrica estructuralista como base para un análisis comparativo de los estilos poéticos.

Esas Poéticas estructuralistas que emergieron con tanta fuerza en los años sesenta trataron de dotar a la métrica de una base teórico-crítica adecuada, y lo hicieron en consonancia o paralelamente a la Poética Generativa, que protagonizó el proyecto teorético más serio e innovador de crear lo que Carlos Peregrín Otero, estrecho colaborador de Noam Chomsky, llamó *una Métrica de nueva planta* (1981). No sólo no fueron antagónicos las propuestas métricas de estructuralistas y generativistas, sino que ambas compartieron en sus inicios perspectivas teóricas y aplicaciones prácticas. Autores como Freeman (1968, 1969) o Beaver (1968, 1969) trataron de utilizar el modelo de Halle y Keyser para dilucidar las cuestiones de estilo métrico y poético, y el segundo lo hizo perfectamente compatible con la teoría métrica estructuralista de Chatman. Si el mismo Levin milita en las dos corrientes, el punto de contacto entre uno y otro proyecto de formular la métrica desde los postulados de las respectivas teorías lingüísticas fue la figura singular de Morris Halle que si en 1956 publicaba con Jakobson los *Fundamentos del Lenguaje*, una docena de años más tarde sentaba con Chomsky las bases de la fonología generativa del inglés (1968), sustrato esencial de la métrica generativa que había expuesto con su inseparable Jay Keyser en 1966.

Las bases teóricas de la métrica generativista tal como fueron expuestas por Halle y Morris para el verso inglés tanto antiguo como moderno, dieron lugar a una orientación bien definida en los estudios métricos que generó en un primer momento una abundante y desigual bibliografía, constituída por aplicaciones, revisiones o matizaciones a las premisas fundacionales: Beaver (1968, 1969, 1974), Freeman (1968, 1969), Hascall (1969, 1974), Wimsatt (1970), Levin (1973, 1976), Gueron (1974), Bowley (1974), Klein (1974), Ihwe (1975).

Esta inicial Métrica generativa de Halle y Keyser (1966) parte del concepto básico de *acento métrico máximo*, aquel acento fuerte que siempre irá precedido y seguido por dos acentos débiles, de modo que si este acento se da en una posición débil, debe considerarse como

amétrico. En efecto, los versos que no cumplen el principio del *stress maximum* son caracterizados como amétricos. Keyser aplicará esta primera versión a la poesía inglesa antigua (1969b) y moderna (1969a), introduciendo modificaciones y restricciones como aquella en virtud de la cual los acentos laterales débiles deben estar en el mismo constituyenye sintáctico que el acento fuerte central.

Resulta de especial interés la explotación de este primer modelo, de naturaleza fundamentalmente prosódica, como criterio crítico-literario por parte de la Poética y la Estilística Estructural. Así, Beaver combina las teorías métricas de Halle-Keyser y Chatman para establecer cinco tipos de configuraciones silábicas según la función realizada por el acento máximo en cada una de ellas. En su opinión, la densidad relativa y la distribución de los *stress maximum* puede servir para establecer diferentes estilos métricos y para valorar la calidad rítmica de versos y poemas. Lo mismo hará Freeman que extiende el principio posicional del acento a las licencias métricas y propone hacer uso de él para caracterizar diferentes estilos métricos, según las lenguas, las épocas y los poetas. Ambos autores continúan preocupados por el análisis métrico, tratando de discernir las posibilidades analíticas del acento máximo para lo que profundizan en su naturaleza —si es léxico o frástico, si tiene un estatuto contrastivo— y en la de los acentos secundarios.

A la luz de estas reflexiones surgió también un interesante intento de reformulación de los estudios métricos sobre poesía hispánica en la primera mitad de la década de los ochenta: para el caso de la lírica castellana, Carlos Piera (1978 y 1981) replantea desde esta nueva perspectiva teórico-lingüística el estudio del verso español, tal como había hecho ya Núñez Ramos (1978) al ofrecer un interesante modelo abstracto del endecasílabo aúreo; las mismas intenciones persigue Salvador Oliva (1980) para el verso catalán y Domingos Prieto Alonso (1983, 1984 y 1986) para el caso de la rica tradición lírica gallega.

En el trabajo más ambicioso y abarcador, Piera muestra una escrupulosa fidelidad a los principios epistemológicos típicamente transformacionalistas, de acuerdo con los cuales lo que interesa es establecer los principios generales de las pautas métricas. De acuerdo con el rígido deductivismo chomskyano, se trata de enunciar un modelo métrico abstracto, sílabo-acentual en el caso del verso castellano, teniendo presentes los resultados alcanzados en los abundantes trabajos ya reseñados sobre el verso inglés, para el que precisamente se había creado el modelos teórico de Halle-Keyser.

La razón de ser de la métrica deja de ser la simple descripción de versos y estrofas, de composiciones poemáticas y las licencias en ellas explotadas, para centrar el interés de esta renovada disciplina en la formulación de principios teóricos que subyacen a y dan cuenta de las realizaciones particulares. Se trata ahora de enunciar reglas métricas y principios del cómputo silábico, como el principio del acento máximo de Halle-Keyser, considerado como un principio exclusivamente negativo por Wimsatt (1970).

El entusiasmo que provocó en la teoría literaria española de finales de los setenta y principios de los ochenta esta nueva forma de afrontar el problema del metro y el ritmo no era disimulado por Núñez Ramos (1978: 157) cuando afirmaba que la métrica generativa suponía el paso definitivo *hacia la constitución de una teoría métrica propiamente dicha, esto es, general y abstracta.* Reivindicando las tan manidas nociones de estructura profunda y estructura superficial, competencia y ejecución, como conceptos operacionales en virtud de su elevado grado de abstracción, las variantes acentuales de los versos se explicarían como realizaciones de superficie de una estructura métrica subyacente.

El monumental trabajo doctoral de Piera, que nunca ha podido ver la luz (editorial), también era comentado por Otero con optimismo desbordado pero no exento de cautela: *Aunque adelantarse al juicio de la historia tiene sus riesgos, me atrevería a decir que acaba de ser inaugurado un nuevo período en las investigaciones métricas* (1981: 319). Ese cauto comienzo se reveló lo más profético de tan entusiasta declaración, a la que la historia invocada no pudo dar la razón.

Esta teoría general de la métrica debe ser capaz, en primer lugar, de predecir qué versos son realizaciones de una pauta métrica determinada, concebida como una unidad abstracta, subyacente, y no observable en la secuencia, superficial y audible, de sonidos del verso. En segundo lugar, debe permitir la evaluación de la variabilidad o complejidad métrica (*tensión*), enunciando reglas generadoras de pautas métricas, reglas prosódicas y reglas métricas. Bien entendido que esa variabilidad es un atributo de la ejecución de tal o cual verso y no una propiedad intrínseca de la pauta.

Obviedades de la escolástica generativista, carecerá de complejidad, de tensión, aquel verso que no se devíe en absoluto de la pauta métrica y tendrá una complejidad o tensión extrema el que más se desvíe, quedando en medio los versos de tensiones intermedias. Una perspectiva desviacionista más, el rigorismo transformacional no abandona su

temprano contacto con la Estilística estructuralista y sus conclusiones siguen situándose en esa órbita crítica: en opinión de Piera y de Otero (1981: 314), en efecto, esta escala de compeljidad métrica podría servir, al menos en algunos casos, para evaluar la modernidad de una composición (?): un poema en el que no se da correspondencia entre los acentos de las palabras y el acento máximo de la pauta métrica sería modernísimo, y si además se produce encabalgamiento, aumentaría la tensión entre verso y pauta métrica.

Aunque los presupuestos del generativismo quisieron distanciarse explícitamente de conceptos estilísticos y formalistas como el desvío o la desautomatización para explicar la lengua literaria, es indudable que los fenómenos métricos responden en cierto modo a esos mecanismos formales explotados por el lenguaje poético con unas consecuencias significativas, estéticas y comunicativas innegables. En ese sentido apuntaban las conclusiones de Núñez Ramos cuando describía los tipos desviados respecto al modelo abstracto del endecasílabo gongorino por él construido: esos versos anómalos no eran para el investigador ovetense gratuitos, pues *poseen efectos estilísticos innegables* ya que *la ruptura del esquema acentual sirve para destacar el verso en que se produce y, al favorecer la desautomatización y evitar la monotonía, determina una percepción estética más consciente y elevada* (1978: 163).

No en vano, Núñez Ramos da este giro pragmático a la teoría métrica generativista al vincularla a la noción de ritmo o efecto de la realización efectiva de las leyes métricas. Para dar cuenta de los efectos estéticos del metro y el ritmo evoca precisamente las aportaciones del formalismo ruso (Brick, Tynianov) y de la Poética estructuralista (Chatman, Levin) que están en la base de la Semiótica y la Pragmática de la poesía, los contextos adecuados para analizar el papel comunicativo y estético de los procedimientos métricos y rítmicos.

En su evolución hacia el fin de siglo, la Métrica generativa no sólo no consiguió satisfacer las necesidades teóricas del análisis poético y los anhelos renovadores de la Poética moderna, sino que se quedará en una mera disciplina gramatical y fonológica, alejándose definitivamente de los dominios propios de la ciencia literaria y de la teoría y crítica de la poesía lírica. La teoría métrica del acento, tal como la exponen Morris Halle y Vergnaud a principios de la década de los noventa, se centra en una propuesta formal y abstracta de la estructura del constituyente métrico, en su construcción y representación, como modelo altamente formalizado para describir la gramática acentual de las más

diversas lenguas (1990: 139-180). En esta obra de la que curiosamente desaparece el nombre de Keyser, en efecto, se aplica desde un punto de vista estrictamente lingüístico el modelo descriptivo y representacional del acento principal (*main stress*) y de los acentos secundarios, así como el sistema de reglas que rigen su uso, al inglés (1990: 227-276) y a una amplia nómina de lenguas clásicas y modernas, indoeuropeas y amerindias, el árabe y el hebreo, caucásicas y africanas. La bibliografía producida en este tiempo sobre Métrica generativa se reduce a los trabajos de investigación y a las tesis doctorales que dirige en el Instituto Tecnológico de Massachusets Morris Halle con este preciso enfoque metodológico (B. Hayes, J. Levin, P. Kiparsky), y a algunos trabajos circunstanciales realizados en los últimos años por el propio Halle sobre poesía rusa (1985a y 1985b) o sobre poesía hebrea clásica, los salmos en concreto (1997b), amén del artículo que, un cuarto de siglo después, dedicó en colaboración con Keyser al verso yámbico inglés (1998).

Una última palabra sobre la métrica francesa de corte transformacional nos servirá para introducir la siguiente sección. En efecto, a principios de los setenta, en los estudios de métrica francesa se dan cita simultáneamente la tradición estilística tan propia al mundo académico galo, la tendencia estructuralista imperante y las propuestas generativistas importadas de América. Desde la perspectiva de una estilística modernizada, Pierre Guiraud (1970: 64) abría la década distinguiendo entre una Gramática Métrica, la parte propiamente descriptiva en tanto que inventario de las formas métricas pertinentes y sus reglas de empleo, y una Métrica Retórica a la que corresponderían los efectos rítmicos y métricos propiamente dichos, los que más van a interesar a la perspectiva teórica actual.

En consonancia con algunos principios transformacionales y con la tendencia más persistente, lo que se busca es precisar los rasgos fundamentales de esa Gramática Métrica del francés, siempre descrita a partir de la Gramática de la lengua standar. El modelo abstracto del verso francés consistiría en un metro organizado de acuerdo con dos acentos fijos, uno sobre la rima y otro sobre la cesura (Delas y Filliolet 1981: 157). Puesto que la poesía asocia la estructura rítmica impuesta por la métrica a la estructura rítmica de la lengua ordinaria, es la distribución de los acentos lingüísticos en cada uno de los hemistiquios delimitados por la cesura lo que produciría los efectos perceptibles por el receptor lírico y lo que, por tanto, interesaría a esa Retórica del ritmo poético. Aunque esta especie de pre-pragmática del ritmo poético sigue

demasiado supeditada a la Gramática Métrica que trata no tanto de la percepción de los elementos constitutivos del ritmo como de la forma en que éstos se organizan, se anuncia ya el que puede ser el futuro de los estudios métricos: una organización formal que implica determinados efectos significativos y pragmáticos que deben ser estudiados desde un nuevo enfoque metodológico.

4. MÉTRICA, SEMIÓTICA Y PRAGMÁTICA DE LA POESÍA

La introducción al presente trabajo terminaba con las reflexiones de José Domínguez Caparrós sobre la integración de la Métrica en una Teoría literaria general que venía a coincidir con la Semiótica literaria, es decir, con una forma de abordar la literatura en tanto que fenómeno de comunicación estética. En ese texto de singular importancia histórica para los estudios de Métrica en el contexto internacional, daba su autor no sólo la pista sino también la solución: considerar *la métrica como una de las convenciones de la comunicación artística poética.* Precisamente ponía Domínguez Caparrós (1985 en 1999: 20-21) punto final a su Conferencia en el *I Colóquio Luso-Espanhol de Semiótica* evocando a uno de los semiólogos más importantes del panorama europeo, Cesare Segre (1985: 74), cuando proponía considerar los esquemas métrico-rítmicos como códigos.

Más recientemente y en otro lugar planteé la necesidad de recuperar, en la investigación pragmática, la vieja noción semiótica de código, procedente de la teoría de la información y expuesta por Eco ya desde los años sesenta en toda su riqueza conceptual como sistema de sistemas semánticos y sintácticos, sus reglas combinatorias y circunstanciales que preveen las múltiples posibilidades comunicativas e interpretativas (Eco 1968, 1989: 122, Paz Gago 1999: 139 y ss.).

En mi propuesta de *Pragmática del texto poético*, en efecto, describí el funcionamiento de este tipo de textos en términos de la interacción en el poema entre los participantes en la comunicación lírica, regida por un complejo sistema de códigos textuales (retórico y rítmico-métrico fundamentalmente) y contextuales (culturales, sociales, históricos...). Esta Pragmática que coincide con el dominio global de la Semiótica (*pragmáticamente orientada*) en la formulación original

de Peirce y que he denominado *de tercera generación* (1999: 15 t ss.) dará cuenta eficazmente del funcionamiento comunicacional del texto lírico si presta especial atención a los códigos que rigen su enunciación y su recepción. Se trata de los códigos rítmico-métrico [2] y retórico, cuya acción sobre el código lingüístico básico es decisiva en la producción textual y particularmente efectiva en la recepción lírica. De ambos códigos dependen las particularidades textuales que, convencionalizadas e institucionalizadas, permiten a los lectores reconocer, interpretar adecuadamente y disfrutar la lectura del poema al experimentar sus esfectos estéticos propios.

Paralelamente a las propuestas métricas de los Formalistas eslavos, autores como E. W. Scripture (1929) en la Europa Occidental o W. Schramm (1935) en Norteamérica renovaban ya los estudios de Métrica inglesa aplicando criterios literalmente pragmáticos. El primero proponía una nueva noción de acento y de pie métrico basada en rasgos no sólo físicos sino también perceptivos, tales como un tono más alto, la ralentización o una pronunciación más precisa, todo lo cual implicaría una impresión específica y en consecuencia un efecto psicológico especial sobre el oyente. Muy avanzado incluso en sus propuestas tecnológicas, Schramm, por su parte, se fijó en la entonación entendida como tono musical y en la intensidad, que dividiría el flujo temporal del verso en breves intervalos, tratando de representar estos parámetros sobre una pantalla en el transcurso de la recitación poética.

El código rítmico-métrico posee una particular relevancia en la estructuración tanto formal como semántica del texto lírico, aunque no es exclusivo de él pues funciona también en la poesía épico-narrativa, dramática e incluso en otros tipos de textos publicitarios, litúrgicos... Su función consiste en imprimir al poema una disposición gráfica y textual específica para dotarlo de ritmo, ese especial efecto sonoro y musical que va dirigido a intensificar los efectos placenteros de la recepción poética. La disposición del poema en el centro de la página, con amplios espacios blancos a derecha e izquierda, propone ya al receptor la convención lírica de lectura. Puede revestir una gran rigidez normativa como ocurre en el caso de las reglas de disposición estrófica, versal y rimática de la décima o del soneto clásico; un carácter prescriptivo menos fuerte regula composiciones populares como el

[2] Preferimos denominar así a un código muy complejo que, a efectos del análisis semiótico-textual, podría a su vez desarticularse en tres subcódigos: rimático, melódico y métrico, tal como hace Reis (1979: 289).

romance, poema no estrófico formado por una serie ilimitada de versos con rima asonantada en los pares.

Tal como hicieron los formalistas rusos, es necesario integrar los aspectos métricos dentro de las estrategias rítmicas y, de hecho, este código puede basar su acción en factores rítmicos ajenos a la organización métrica, como sucede en el llamado verso libre, el cual puede prescindir de cualquier tipo de regularidad fónica. Cuando Eichenbaum (1925 en Volek ed. 1992: 94-95) señaló las aportaciones del método formal a los estudios métricos reclamó el abandono de la mera descripción para enfocar los principios del verso, entre los que situaba en primer lugar el ritmo a cuya producción contribuyen tanto los aspectos métricos propiamente dichos como otros aspectos esenciales al discurso poético.

La decisiva renovación teórica y práctica de la aproximación científica a los fenómenos métricos que puede aportar una perspectiva semiótica y pragmática pasa por su integración en los fenómenos más generales del ritmo, concepto esencialmente perceptivo. Era esa la tesis que exponía Domínguez Caparrós en una nueva e iluminadora aproximación al tema de *la Métrica y los estudios literarios*, una conferencia pronunciada esta vez en un lugar tan emblemático para la Semiótica española como la Universidad de Oviedo (1991): tras dejar sentado que las estructuras formales de la métrica tienen un evidente poder de creación de sentido (estético) y por tanto constituirán por derecho *propio una parcela de esa ciencia literaria general que es la semiótica*, exigía la consideración de la métrica y de su valor estético literario como fenómenos rítmicos (1992 en 1999: 93 y 98), fundamentando tales afirmaciones en la tradición Poética que va de Aristóteles a Zhirmuskij.

El ritmo poético o, mejor, el efecto rítmico es una propiedad sonora de los textos poéticos que puede lograrse mediante la aplicación del código métrico, cuyo núcleo central está constituído por las reglas de la versificación, de naturaleza esencialmente fónica, o mediante la utilización de otro tipo de elementos repetitivos, sintácticos y semánticos. Como hemos visto, en los primeros trabajos del formalismo eslavo se puso de manifiesto que el poema, según su orientación estética, explota diferentes factores rítmicos, desde los rasgos de naturaleza cuantitativa como el tono, el acento y la longitud hasta factores sonoros (rima, aliteraciones) o puramente verbales (*cfr.* Erlich 1974: 318) [3].

[3] En concreto, los paralelismos o repeticiones de esquemas morfosintácticos, fónicos y semánticos constituyen mecanismos rítmicos muy utilizados por el versolibrismo,

La versificación determina en primer lugar la disposición del texto en segmentos más breves que las líneas normales de la prosa, configuración gráfica que tiene ya consecuencias rítmicas y receptivas, claramente apreciables en su realización oral, recitada o cantada. El código rítmico-métrico impone al texto, en efecto, normas ajenas e incluso opuestas a las del código lingüístico como la disposición en versos y estrofas, el hipérbaton o las pausas métricas que suponen una violación consciente e intencional del sistema sintáctico en favor del factor rítmico.

El verso es, pues, una unidad rítmica y melódica, de modo que Navarro Tomás (1978: 35) lo definirá como serie de palabras cuya disposición produce un efecto musical. Es, en efecto, el portador de los diferentes factores del ritmo métrico: sílaba y cantidad silábica, acento y tono [4]. El ritmo no es más que el resultado de la repetición simétrica de esos factores pertinentes, situados en una proximidad espacio-temporal y en una relación de contraste (*cf.* Domínguez Caparrós 1993: 34). Fenómeno esencialmente perceptivo, es esencial al efecto rítmico la temporalidad y el contraste, puesto que se trata de una configuración de elementos diferentemente marcados (largas/breves, fuertes/débiles, átonas/tónicas) que se repiten periódica y alternativamente en el tiempo. Esos condicionantes están presentes en la mayor parte de los intentos de definición del ritmo: desde los formalistas rusos, alternancia regular en el tiempo de fenómenos comparables (*cfr.* Erlich 1974: 318), hasta los formalistas franceses, estructuración repetitiva secuencial de unidades en relación contrastiva (Molino y Tamine: 1982: 33), combinatoria secuencial jerarquizada de hechos discretos (Roubaud y Lusson 1978: 69-70, 1980). Pero desde esta perspectiva formalista no poco acertada, no se había puesto de relieve suficientemente la naturaleza pragmática del ritmo poético y su razón de ser esencialmente receptiva, es decir, comunicacional.

Valéry (1991, I: 1283 y ss.) hacía radicar las propiedades formales y semánticas del ritmo en la periodización secuencial de las unidades en

---

a los que prestaron una atención especial Brik, Jakobson o Levin en su difundido trabajo sobre los *coupling*. En *Lingüística y Poética* (1958), Jakobson consideraba el paralelismo gramatical como el procedimiento fundamental de la poesía, invocando el postulado de Hopkins según el cual todo artificio en poesía se resumiría en el principio de paralelismo (1980: 107).

[4] Como es bien sabido, la versificación española explota dos de estos factores, dando lugar a un sistema mixto sílabo-acentual definido por el cómputo silábico y el acento de intensidad. Este doble sistema ha llevado a dos interpretaciones de la métrica hispánica que se basaría o bien en la oposición entre sílabas tónicas y sílabas átonas o bien se consideran éstas como pies o cláusulas en las que se interpreta la sílaba acentuada como larga y la no acentuada como breve.

contraste que generan una dinámica de espera: el receptor, en situación espectante, percibiría cada unidad distinta como respuesta a la unidad antecedente (Zilberberg 1996: a2-a5). Este mecanismo daría al ritmo una dimensión tensiva a la que seguiría un momento de distensión indisolublemente unida al propio efecto rítmico que, de este modo, resulta placentero. Es en este contexto pragmático en el que ha sido reinterpretado el ritmo propio del texto lírico como un fenómeno sonoro y musical unido intrínsecamente al efecto poético de naturaleza sensorial y emocional que debe experimentar el lector del poema (Paz Gago 1999: 130 y ss.). No en vano Navarro Tomás (1978: 27-28) mantuvo la concepción musical según la cual los versos se componen de períodos rítmicos semejantes a compases musicales, marcados por el acento de las sílabas que vendrían a considerarse como notas musicales.

Si ya Valéry veía el ritmo como un fenómeno de intercambio (1991, I: 1282), es fundamental para la perspectiva pragmática poner de relieve la naturaleza perceptiva del ritmo poético y del código rítmico-métrico que regula su producción con la finalidad exclusiva de provocar determinados efectos sonoros y musicales, sensoriales y placenteros, en el receptor lírico. Frente a la prosa, en el texto versificado el lector espera, prevee, esa percepción de repeticiones rítmicas de forma que la lectura del poema viene motivada y guiada por esas expectativas, que son también las previsiones del enunciador textual para un lector potencial y cooperativo. La percepción de los fenómenos rítmicos manifestados desde la disposición gráfica y materializados por las normas métricas y otros procedimientos como la estructuración paralelística y las isofonías generalizadas, es parte esencial de la recepción pues, como piensa Domínguez Caparrós (1988a:75-76. 1993: 38), confirma o frustra las expectativas del receptor.

El efecto fónico-melódico en que consiste el ritmo es un efecto sensorial placentero intrínsecamente vinculado con los efectos musicales, hasta tal punto que Wagner llegaba a afirmar que la música sólo era perceptible a través del ritmo (cit. en Escal 1996: e1). De hecho, tanto la música como la poesía comparten ese factor temporal que contribuye decisivamente a desencadenar el placer de la repetición, esa sensación rítmica placentera que acompaña la audición musical, el canto o la simple recitación de la lírica. Recuperamos así el espíritu original de la teoría métrica de Tomás Navarro Tomás, en donde se interpretaba el ritmo versal de acuerdo con los mismos principios que el ritmo de la música y el canto (1978: 35) pues la única finalidad de la versificación es producir los efectos musicales. No debemos olvidar que la poesía

considerada como no mimética en la Poética clásica, la mélica, era poesía cantada, con o sin acompañamiento de instrumentos musicales y, del mismo modo, se ha dicho con frecuencia que la canción moderna, del pop al rock, es la auténtica poesía lírica de hoy.

Aglutinar metro y ritmo resulta adecuado para configurar un código complejo, pero ambos factores no se confunden: El metro o medida es una organización rígida en la que las unidades están contabilizadas y codificadas estrictamente, mientras que el ritmo puede conseguirse por medios más aleatorios y flexibles. Ya habían aparecido en la Antigüedad griega esos dos sentidos del ρυζμοσ: tanto algo que se mueve, fluye, cambia... como el movimiento del cuerpo en la danza, sujeto a la medida y al número, al metro, que es la significación preferida por Platón. Las teorías métricas del Renacimiento establecieron la oposición terminológica entre el metro, consecuencia del número de sílabas, y el ritmo conseguido por la distribución de los acentos en pies métricos, dicotomía que ha llegado hasta la Semiótica literaria actual [5].

La medida regular y la medida fluctuante o libre, metro y ritmo, contribuyen de igual modo a producir los efectos rítmicos, razón por la cual ambos fenómenos forman parte de un mismo código esencial al peculiar proceso de la comunicación poética, independientemente de la mayor o menor rigidez normativa de ese código [6]. En efecto, la poesía necesita a la vez un imprescindible sistema de reglas y un margen de variabilidad, el metro y el ritmo propiamente dicho, pues ambos factores contribuyen a establecer la convención rítmica y a hacer experimentar el efecto estético y emocional en una satisfactoria recepción lírica.

Estas notas finales esbozan un camino prometedor apenas iniciado en estas páginas, el camino que sugería José Domínguez Caparrós al señalar que *la semiótica literaria nos puede proporcionar el marco teórico mejor pertrechado para integrar los diversos aspectos de la función literaria de la métrica* (1991 en 1999: 103). Para este replanteamiento de gran calado metodológico y de vital trascendencia tanto

[5] En tales criterios basa por ejemplo Zilberberg (1985: 33-34. 1988: 137-138) su distinción entre lo métrico y lo rítmico, que le lleva a interpretar la perspectiva silábica de Jakobson como métrica y la de Hopkins, que ignora el papel del cómputo silábico, como rítmica.

[6] A partir de la herencia clásica, los musicólogos distinguen entre el ritmo o producción no isocrónica de acentos y el metro, repetición de acentos isócronos, que fundamentaría la oposición entre la música que se baila, basada en el metro regular, y la música que se escucha, cuyo ritmo se basaría en movimientos de duración libre y desiguales (Escal 1996: c2-c3. *Cfr.* E. Benveniste, «La notion de rythme dans son expression linguistique», *(Problèmes de Linguistique Générale*, Paris: Gallimard, 1966: 333-334).

para los estudios literarios como para los estudios de Métrica del presente y del futuro invocaba Domínguez Caparrós los parámetros ofrecidos por una de las figuras más destacadas de la semiótica española, Carmen Bobes Naves (1989: 77 y ss.) cuando contextualizaba la Métrica descriptiva dentro de la Sintaxis semiótica, el valor simbólico e icónico de la versificación en el seno de la Semántica semiótica y, tal como he propugnado aquí, las muchas implicaciones de tipo sociológico y cultural de la Métrica en el marco de la Pragmática.

Referencias bibliográficas

BEAVER, J. C. (1968). «Progress and Problems in Generative Metrics». En *Papers from the Fourth Regional Meeting Chicago Linguistic Society*, Darden, B. J. *et al.* (eds.). Chicago: University of Chicago Press, 146-155.

— (1969). «Contrastive Stress and Meterd Verse». *Language and Speech*, 2: 257-271.

— (1974). «Generative Metrics: the Present Outlook». *Poetics*, 12, 7-28.

BOBES NAVES, M. C. (1989). *La semiología*. Madrid: Síntesis.

— (1994). «La semiología en España». En *Retos actuales de la Teoría Literaria*, Paraíso, I. (ed.). Valladolid: Universidad de Valladolid, 11-30.

BOWLEY, C. C. (1974). «Generative Metrics». *Poetics* 12, 7-28.

CORNULIER, B. de (1982). *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Paris: Seuil.

— (1986). «Versifier: le code et sa règle». *Poétique* 66, 191-197.

— (1993). «Le système classique des strophes». *Métrique française et métrique accetuelle, Langue Française* 99, 26-44.

CHATMAN, S. (1960). «Comparing Metrical Styles». En *Style in Language*, Sebeok, T. A. (ed.). New York: MIT Press, 149-172.

— (1965). *A Theory of Meter*, The Hague: Mouton.

CHATMAN, S. and LEVIN, S. R. (1965). «Linguistics and Poetics». En *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Preminger, A. (ed.). Princeton: Princeton University Press.

— (1973). «Linguistics and Literature». En *Currents Trends in Linguistics*, vol. 10. *Linguistics in North America*, Sebeok, T. A. (ed.). The Hague: Mouton, 250-294.

CHOMSKY, N. & HALLE, M. (1968). *The Sound Pattern of English*. New York: Harper & Row.

DINU, M. (1993). «Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine». En *Métrique française et métrique accetuelle, Langue Française* 99, 63-73.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., (1975). *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: CSIC.

— (1985). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 2.ª ed. 1992.
— (1987). «Métrica y Semiótica». En *Da semiotica*. Lisboa: Vega S.A., 201-209. En 1999: 11-22.
— (1988a). *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la Métrica en la Teoría literaria moderna*. Madrid: UNED.
— (1992). «La métrica y los estudios literarios». *Epos* 8, 245-260. En 1999: 91-109.
— (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
— (1999). *Estudios de métrica*. Madrid: UNED.

EICHENBAUM, B. (1922). *El principio melódico del verso*. Petrogrado: Opojaz.
— (1925). «La teoría del método formal». En *Literatura: Teoria, Kritika, Polemica*, Leningrado: Proboi, 1927, 116-148. Ed. esp.: *Antología del Formalismo Ruso y del Círculo de Bajtin*, Volek, E. (ed.), 1992: 69-113.

ERLICH, V. (1969). *Russian Formalism. History. Doctrine*. The Hague: Mouton. Ed. española: Barcelona: Seix Barral, 1974.

ESCAL, F. (1996). «Mètre, rythme, structura musicale». *Degrés* 78, e 1- e 16.

FOWLER, R. (1966a). «Prose Rhythm and Meter». En *Essays on Style and Language: Linguistic and Critical Approaches to Literary Style*, Fowler, R. (ed.). London: Rotledge and Kegan Paul, 82-99.
— (1966b). «Structural Metrics». *Linguistics* 27, 49-64.
— (1968). «What is Metrical Analysis?». *Anglia* 86, 280-320.
— (1970). «Prose, Rythm and Meter». En *Linguistics and Literary Style*, Freeman, D. C. (ed.), 347-365.
— (1976). «Metrics and the Transformational-Generative Model». *Lingua* 38, 21-32.
— (1977). «Comparative Metrics and Comparative Literature». *Comparative Literature* 29, 289-299.

FREEMAN, D. C. (1968). «On the Primes of Metrical Style». En *Language and Speech* 1, 63-101.
— (1969). «Metrical Position Constituency and Generative Metrics», *Language and Speech* 2, 195-206.

GRIMAUD, M. (1992). «Versification and its Discontents: Toward a Research Program». *Semiotica* 88, 3/4, 199-242.
— (1993). «Tools for the Study of Verse». *Empirical Studies of the Arts* 11/1, 79-82.

GRIMAUD, M. de (1992a). *Pour une métrique du vers hugolien*. Paris: Minard.
— (1992b). «Foundations of Verse». *Empirical Studies of the Arts* 10/2.

GRIMAUD, M. y BALDWIN, L. (1993). «Versification cognitive: la strophe». *Poétique* 95, 259-276.

GUÉRON, J. (1974). «The Meter of Nursey Rhymes: An Application of the Halle-Keyser Theory of Meter». *Poetics* 12, 73-111.

GUIRAUD, P. (1965). «L'esthétique du vers français». *Revue d'Esthétique* 3-4.
— (1970). *La versification*, Paris: PUF.
HALLE, M. (1970). «On Meter and Prosody». En *Progress in Linguistics: A Colletion of Papers*. Bierwisch, M. y Heidolph, K. E. (eds.). The Hague: Mouton, 64-80.
— (1995a). «An Orally Transmitted Poem of Mayakovsky». En *Studies in Poetics: Commemorative Volume Krystina Pomorska 1928-1986*, Semeko-Pankratov, E. (ed.). Columbus: Slavica Publ., 275-276.
— (1995b). «Stress Placement in Russian Nouns». En *O Rus! Studia Literaria Slavica in Honorem Hugh McLean*, Karlinsky, S. et *al.* (eds.). Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 106-115.
— (1997a). «On Stress and Accent in Indo-European». *Language* 73, 275-313.
— (1997b). «Metrical Verse in the Psalms». En *India and Beyond: Aspects of Literature, Meaning, Ritual and Thought. Essays in Honour of Fritz Staal*, Meij, D. van der (ed.). London: International Institute for Asian Studies - Kegan Paul, 207-225.
HALLE, M. and IDSARDI, J. W. (1994). «General Properties of Stress and Metrical Structure». En *The Handbook of Phonological Theory*, Goldsmith, J. (ed.). Oxford and Cambridge (MA): Blackwell, 403-443.
HALLE, M. and KEYSER, J. (1966). «Chaucer and the Study of Prosody», *College English* 28, 187-219.
— (1971). «Illustration and Defense of a Theory of Iambic Pentameter», *College English* 33, 154-176.
— (1998). «On Meter in General and on Robert Frost's loose Iambics in Particular». En *Festschrift for Professor K. Inoue*, Iwamoto, E. (ed.). Kanda University of International Studies.
HALLE, M. and VERGNAUD, J. R. (1990). *An Essay on Stress*. Chicago: The MIT Press Books.
HASCALL, D. (1969). «Some Contributions to the Halle-Keyser Theory of Prosody». *College English* 30, 357-365.
— (1974). «Triple Meter in English Verse». *Poetics* 12, 49-71.
HAYES, B. (1980). *A Metrical Theory of Stress Rules*, Doct. diss. Cambridge (MA): MIT.
— (1988). «Metrics and Phonological Theory». En *Linguistics: The Cambridge Survey*, Newmeyer, F. J. (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, vol. II, 220-249.
HOLLANDER, J. (1959). «The Metrical Emblem». *Kenyon Review*, 21: 279-296.
— (1961). «Experimental and Pseudo-experimental Metrics in recent American Poetry». *Poetics*, 127-135.
— (1970). «The Romantic Metrical Contract». En *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, Bloom, H. (ed.). New York: Norton.
— (1990). *Rhyme's Reason: A Guide to English Verse*. New Haven: Yale University Press.

IHWE, J. F. (1975). «On the Foundations of «Generative Metrics»». *Poetics*, 16, 367-399.

JAKOBSON, R. (1923). *O cheshskom stije: Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka* (Sobre el verso checo). Ed. parc. fr.: «Principes de versification». En *Questions de Poétique*, Todorov, T. (ed.). Paris: Seuil, 1973, 40-55.

— (1933). «Über den Versbau der Serbokroatischen Volksepen». *ANPE*. 7-9, 44-53.

— (1935). «The Dominant». En *Readings in Russian Poetics*, Matejka, L. y Pomorska, K. (eds.), 82-87. Ed. ingl.: Cambridge and London, 1971.

— (1952). «Studies in Comparative Slavic Metrics». *Oxford Slavonic Papers* 3, 21-66.

— (1960). «Closing Statements: Linguistics and Poetics». En *Style in Language*, Sebeok, T.A. (ed.). New York: Technology Press Wiley 350-377. Ed. fr.: *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Minuit, 1963. Ed. esp.: Barcelona: Seix Barral, 1975 y Madrid: Cátedra, 1974.

— (1973). *Questions de poétique*. Paris: Seuil. Ed. esp.: México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

— (1979). *Selected Writings. V. On Verse, Its Masters and Explorers*, Rudy, S y Taylor, M. (eds.). The Hague: Mouton.

— (1981). *Lingüística, poética, tiempo.Conversaciones con Krystina Pomorska*. Barcelona: Crítica.

— (1985). *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, Pomorska, K. y Rudy, S. (eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

JAKOBSON, R. and LOTZ, J. (1952). «Axioms of a Versificatiom System Exemplified by the Mordvinian folksong». *Acta Instituti Hungarici Universitatis Holmiensis*, Series B. Linguistics 1, 5-13.

KEYSER, S. J. (1969a). «The Linguistics Basis of English Prosody». En *Modern English Studies*, Reibel, D. A. y Schane, S. (eds.). Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 379-394.

— (1969b). «Old English Prosody». *College English* 30, 331-356.

— (1973). «Vers une théorie de la forme et du sens en poésie». *Change* 16-17, 154-187.

KIPARSKY, P. (1977). «The Rythmic Structure of English Verse». *Linguistic Inquiry*, 8: 189-247.

KLEIN, W (1974). «Critical Remarks on Generative Metrics». *Poetics* 12, 29-48.

LEVIN, J. (1985). *A Metrical Theory of Syllabicity*, Doct. diss. Cambridge (MA): MIT.

LEVIN, S. R. (1962). *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague: Mouton. Ed. esp.: Madrid: Cátedra, 1974. 3.ª ed. 1979.

— (1976). «A Revision of Halle-Keiser Metrical Theory». *Language* 49/3, 606-611.

LOTZ, J. (1942). «Notes on Structural Analysis in Metrics». *Helikon* 4, 119-146.

— (1960a). «Metrics and Linguistic Analysis». *Monograph Series on Language and Linguistics* 12, 129-137.

— (1960b). «Metric Typology». En *Style in Language*, Sebeok, T.A. (ed.). Cambridge (Mass.): MIT Press, 135-148.
— (1974a). «Metrics», *Currents Trends in Linguistics*, vol 13. *Current Trends in the Historiography of Linguistics*, Sebeok, T. A. (ed.). The Hague: Mouton, 963-968.
— (1974b). «Elements of Versification». *Versification: Mayor Language Types*, Wimsatt, W. K. Jr. (ed.), 1-21.
MOLINO, J. y TAMINE, J. (1982). *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie. I. Vers et figures*. Paris: PUF. 2.ª ed., 1987.
— (1988). *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie. I. De la strophe à la construction du poème*. Paris: PUF.
NAVARRO TOMÁS, T. (1956). *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. Syracuse: Syracuse University Press. 3.ª ed. 1978.
NÚÑEZ RAMOS, R. (1978). «Para un modelo abstracto del endecasílabo castellano». *Dispositio* 3-7/8, 157-165.
— (1992). *La poesía*. Madrid: Síntesis.
OTERO, C. P. (1981). «Una métrica de nueva planta». *Verba* 8, 307-320.
OLIVA, S. (1980). *Métrica catalana*. Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema.
PAZ GAGO, J. M. (1999). *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*. Kassel: Reichenberger.
PIERA, C. (1978). *On Accentual-Syllabic Metrics: The Spanish Hendecasyllable*. Chicago: MIT (manuscrito).
— (1981). *Spanish Verse and the Theory of Meter*, Dissertation Abstracts International (42/1). Chicago: MIT.
PRIETO ALONSO, D. (1983). *Structures métriques: la métrique accentuelle périodique galicienne*. Groningen: Universidad de Groningen (Tesis inédita).
— (1984). «Estructura métrica da moiñeira». *Grial* 84, 131-153.
— (1986). «A métrica rítmica en Rosalía». En *Actas do Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Universidad de Santiago, vol. II: 383-400.
ROUBAUD, J. (1971). «Mètre et vers». *Poétique* 7, 366-387.
— (1986). *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*. Paris: Ramsay.
RUWET, N. (1972). *Langage, Musique, Poésie*. Paris: Seuil.
— (1979). «Blancs, rimes et raisons. Typographie, rimes et structures linguistiques en poésie». *Revue d'Esthétique* 1-2, 397-425.
SCHMIDT, S. J. y BARSCH, A. (1981). *Generative Phonologie und Generative Metrik: Rekonstruktive Untersuchungen auf der Grenze Zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft*. Opladen: Forschung Westdeutscher.
SCHRAMM, W. L. (1935). *Approaches to a Science of English Verse*. Iowa City: State University of Iowa.
SCRIPTURE, E. W. (1929). *Grundzüge der Englischen Verswissenschaft*. Marburg: N. G. Elwert.

SEGRE, C (1985). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi. Ed. esp.: *Principios de analisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

TOMACHEVSKI, B. (1923). «El problema del ritmo en el verso». En *Literaturnaia Mysl'*, vol. 2.

— (1924). *Russkoie stijozlozshenie* (La versificación rusa).

THOMAS, J. J. (1989). «Teoría generativa y Poética literaria». En *Poética Generativa*. Buenos Aires: Hachette, 9-83.

TYNIANOV, J. (1924). *Problema stijotvornogo iazyka*, Leningrado: Akademia. Ed. esp.: *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

— (1977). *Le vers lui-même*. Paris: Editions 10/18.

WHITEHALL, H. (1951). «From Linguistics to Criticism». *Kenyon Review* 13, 710-714.

WHITEHALL, H. and HILL, A. A. (1958). «A Report on the Language-Literature Seminar». En *Readings in Applied English Linguistics*, Allen, H. B. (ed.). New York: Appleton Century Crofts, 488-492.

WIMSATT, W. K. Jr. (1970). «The Rule and the Norm: Halle and Keyser on Chaucer's Meter». *College English* 31, 774-788.

WIMSATT, W. K. Jr. (ed.) (1974). *Versification: Mayor Language Types*. New York: New York University Press.

WIMSATT, W. K. Jr. y BEARDSLEY, M.C. (1959). «The Concept of Meter: an Exercise in Abstraction». *PMLA* 74, 585-598.

ZHIRMUNSKIJ, V. (1919). «The Task of Poetics». En *Selected Writings. Linguistics. Poetics*. Moscow: Progress Publisher, 1985: 261-319.

— (1921). *Kompozitsia liricheskij stijotvorenii* (La composición de los poemas líricos). Petrogrado: Opojaz.

— (1925). *Vvedenie o metriku*. Ed. ingl.: *Introduction to Metrics. The Theory of Verse*. The Hague: Mouton, 1966.

— (1975). *Teorija sticha* (Teoría del verso). Leningrado.

ZILBERBERG, Ch. (1985). *L'essor du poème. Information rythmique*. Saint-Maure: Phoriques.

— (1988). *Raison et poétique du sens*. Paris: PUF.

— (1996). «Signification du rythme et rithme de la signification». *Degrés* 87, a 1-a 25.

ARTÍCULOS

OTROS DATOS SOBRE LA TRAYECTORIA DE LA PALABRA «LITERATURA» EN CASTELLANO

Francisco Abad

Universidad Nacional de Educación a Distancia

> La filología moderna tiene muy descuidada la historia literaria de las palabras, sin haber hecho en ella [...] adelantos.
>
> Ramón Menéndez Pidal [1]

SOBRE «LITERATURA»: DATOS PRELIMINARES

Vamos a llevar a cabo algunas anotaciones acerca de la marcha de la palabra *literatura* en nuestra lengua: estamos ante una de las palabras fundamentales del ámbito de la filología que aún espera la reconstrucción en detalle de su historia, historia que por supuesto no hemos trazado tampoco nosotros por completo todavía [2].

[1] Partimos una vez más de una sugerencia pidalina, por tener a don Ramón como una fuente de magisterio y estímulo inagotada, se coincida o no con él en todo.

[2] Nos hemos referido a «La trayectoria de "literatura" y de "novela" en castellano» en el cap. XXIII de Abad (2000). Llevamos ahora más allá la investigación, y no repetimos

García de Diego no consignó la voz en su *Diccionario Etimológico* (¡!), mientras el *Diccionario Crítico Etimológico* de J. Corominas trae la palabra como cultismo, e indica que «antes se dijo *letradura*», cosa que en efecto ocurre por ejemplo en don Juan Manuel, quien en el *Libro enfenido* escribe así: «Et despues que fueren entendiendo, yr les mostrando poco a·poco todas las cosas por que pueden ser muy sabidores; tan bien en la letradura quanto les cunple de saber, commo en saber todo lo que cunple de caualleria, et de commo [...]».

Corominas no advierte sin embargo que en los textos juanmanuelinos el vocablo significa «conocimientos»; por su lado Robert Escarpit ha sintetizado en su conocido análisis sobre «La definición del término "literatura"», cómo esta voz, «copia del latín *litteratura*, [...] no parece haber sido empleada habitualmente en inglés, castellano, francés e italiano antes de los últimos años del siglo XV». Desde luego Escarpit subraya en un momento que el vocablo poseerá las dos nociones de «literatura como fenomenología intelectual» y «literatura como creación estética».

EL PRIMER SETECIENTOS

Un párrafo de Menéndez Pelayo resultó clarificador hace muchos años, y por esa clarificación que introduce debe repetirse otra vez:

> Pero es forzoso recordar —decía don Marcelino en la *Historia de las ideas estéticas en España*— el sentido que a la palabra *literatura* daban el abate Andrés y sus contemporáneos. Descaminados por el valor etimológico, y pagando tributo al espíritu enciclopédico de la época, no acertaban a determinar la profunda diferencia que media entre las obras científicas y las puramente literarias. Estando en mantillas la ciencia estética, no concebían clara y distintamente la idea del arte como expresión de la belleza, y la confundían con la idea de la ciencia, cuyo objeto es la investigación de la verdad. Por tal manera ensanchaban considerablemente los límites de la literatura, que abarcaba no ya sólo las bellas letras, sino las ciencias filosóficas, las exactas, las naturales, con todos sus ramos y aplicaciones.

los datos que tenemos dados ya, salvo que resulte necesario tenerlos presentes en la coherencia de lo que decimos; por lo demás pensamos que una referencia a la voz *literatura* en castellano no debiera encontrarse ausente —como de hecho se halla— de las diferentes Historias de la lengua que vienen publicándose en estos lustros últimos.

Ciertamente la voz *literatura* en el sentido de «arte que tiene por instrumento la palabra» no lo tenía quizá la mayor parte de las veces en nuestro Setecientos, pues solía referirse a la totalidad de los conocimientos en letras y en ciencias, a la sabiduría en general; por ejemplo al inicio del *Diario de los literatos de España* se alude a don Juan Martínez Salafranca, y se dice que «con el titulo de *Memorias Eruditas para la Critica de Artes, y Ciencias*» tuvo intención de «mostrar à nuestros Patricios los progressos de la Literatura Estrangera».

Hacia 1741/1745 redactó Fray Martín Sarmiento las *Memorias para la historia de la poesia, y poetas españoles*; las hemos leído al completo, y en ellas comprobamos más de una vez este sentido de «erudición, sabiduría» que tiene la palabra; no obstante habla en un momento de «la Poesía» y manifiesta entonces:

> Consiguiente á esto ha sido el que nada inclinado, ó acaso averso á aquel dulce género de literatura, mirase con la misma indiferencia todo lo que pertenece á la Historia literaria de los Poetas, y sus Poesías. Verdad es que, por no ser totalmente averso á la Historia literaria en general, tal vez he tropezado con esta, ó la otra noticia de la edad, vida, y circunstancias de Poetas Griegos, y Latinos; pero rarísima vez con exâctas noticias de la Poesía, y Poetas Españoles.

Ahora Fray Martín se refiere al «dulce género» literario de la poesía, y emplea la expresión *Historia literaria* en el sentido artístico-verbal: se trata de la que se ocupa de la historia de la poesía, no ya de la historia enciclopédica de cualesquiera letras —aunque también alude a la «Historia literaria en general»—, y en la misma acepción moderna aparece la propia voz *literatura* cuando por ejemplo alude a la «Literatura Oriental» a la que se habían aficionado los mozárabes de Córdoba.

Literatura es también ahora «poesía», y se comprueba cómo Sarmiento resulta un autor de relieve para nuestro objeto —lo es, desde luego, para la historia de las ideas lingüísticas en España, y para la historia de la historiografía literaria—: en él coexisten ejemplos del sentido dieciochesco y enciclopédico de la palabra *literatura* y el sentido actual de la misma, y además en él aparece (asimismo con el valor actual) la expresión «Historia literaria»; *estamos desde luego en una cronología temprana, en los años cuarenta del Setecientos.*

IGNACIO DE LUZÁN

Lógicamente el vocablo *literatura* ha de hallarse presente en las *Memorias literarias de Paris* de Luzán (1751). Ya en el «Dictamen» preliminar acerca de la obra por el Padre Aravaca, aparece la voz varias veces y todas en el sentido de «saber», por ej.: «Assi enseñaban en nuestras Universidades, en donde se dictaba sobre las Artes, las Ciencias, las Lenguas Orientales, y todo genero de Literatura»; «Pero se aumenta, y perfecciona el gusto en materias de Literatura con la continua leccion de buenos Libros, la atenta meditacion sobre lo que contienen, la conversacion con hombres sabios, y experimentados, y el cotejo, que se hace de unas mismas cosas entre varios Autores que las tratan»; etc. Asimismo se alude al «actual estado de nuestra Literatura» en referencia a la situación de la cultura española a mitad de la centuria.

Luego en las páginas del texto propiamente dicho Luzán anuncia que su exposición tratará «de la Literatura francesa», es decir, del estado del saber y de los conocimientos en Francia, de la situación de su cultura, y lo mismo repite poco más adelante (cuando alude al intento de «hablar de su literatura»). De hecho al abate Nollet, que era un «ilustre Sábio de la Academia de las Ciencias», lo denomina también «literato», y en definitiva estas Memorias literarias no tratan sólo de la poesía, las tragedias o las comedias francesas y los teatros de París, sino por igual de la Filosofía, las Matemáticas, la Medicina, etc.: constituyen unas Memorias acerca de la situación del saber y de la cultura en París.

FORNER Y SEMPERE

Hay un texto de importancia en nuestro Setecientos —no hace falta decirlo— que es el de las *Exequias de la lengua castellana* de Juan Pablo Forner; en el mismo nos parece advertir la significación de «saber» del vocablo y también la acepción moderna de la palabra: ambas acepciones —según nuestro sentimiento lingüístico— aparecen una u otra vez vinculadas al significante *literatura*.

El pasaje «en ella investiga las causas y orígenes del que él llama mal gusto en la literatura española» creemos que ilustra la significa-

ción «arte verbal» de la palabra, al igual que la ilustran los empleos que hace el autor al escribir «nuestra literatura», «¿qué el escritor de coplas y el escritor de sátiras, y el escritor de cuentos de literatura?», o «no puede expiarse con menos desagravio el desacato horrible con que los ganapanes de la literatura han violado la castidad hermosa de nuestra lengua».

Creemos que sin embargo el vocablo acentúa su referencia al saber en general cuando nuestro autor escribe «murió para la literatura», o cuando escribe asimismo: «filósofo infernal, nacido, como otros menguados de tu infeliz patria, para convertir su literatura en monstruo horrible [,...]».

Asimismo aparece nuestra voz en las *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias, y en las artes. Traduccion libre de las que escribio en italiano Luis Antonio Muratori, [...] por Don Juan Sempere y Guarinos*, y en particular en el «Discurso sobre el Gusto actual de los Españoles en la Literatura» que puso Sempere al final de esta obra de 1782. En el presente «Discurso» *literatura* creemos que significa siempre «saber, erudición», y la fórmula «Historia Literaria» es Historia de cualesquiera conocimientos: «Historia Literaria» es para el autor la *España Sagrada* del Padre Flórez, etc.; de tal manera ocurre así que la expedición que hizo Jorge Juan al Perú acompañando a los Académicos de Ciencias de París es llamada por Sempere «expedicion literaria».

LOS JESUITAS EXPULSOS

Terreros define *literatura* según el significado más propio entonces, a saber, «doctrina y conocimiento profundo de las letras ó ciencias»; de esta manera un *literato* es un «hombre sabio, erudito, crítico, que sabe las buenas letras, que explica y comenta los Autores».

Del abate Lampillas vamos a atender a un volumen: el *Ensayo historico-apologetico de la literatura Española [...]. Parte Segunda de la literatura moderna. Tomo Primero* (1783). Don Xavier Lampillas manifiesta casi al inicio de su texto que

> si bien es cierto que España ha sido siempre fecunda de ingenios muy amenos que han dado infinito honor à las bellas letras; con todo no puede negarse que los estudios sagrados y sòlidos son los que forman peculiarmente la literatura Española.

«Literatura» es aquí el conjunto de los saberes escritos, y por eso puede decir el autor también cómo «en vano pretenderà este nombre en algunos paìses el que no tuviere un baño de todas las partes de la literatura».

Las ciencias matemáticas y filosóficas que propagaron «los Arabes» en la Península constituyen —según escribe Lampillas— una «literatura apreciada», quien por otra parte habla de la fama «en toda especie de literatura» que adquirió Andrés Laguna.

El abate Xavier Lampillas entiende pues por *literatura* en las páginas presentes que hemos examinado, el conjunto de escritos acerca de cualquier saber, o también esos mismos saberes y conocimientos.

Texto obligado que debemos atender asimismo es el de Juan Andrés *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura.* El «Prefacion del autor» al Tomo I (1784) estampa el propósito del autor, que no es sino el de dar cuenta del estado de la sabiduría o literatura:

> Mi intento —escribe— [...] es dar una perfecta y cabal idéa del estado de toda la literatura, qual no creo se encuentre en autor alguno. [...] Deberémos, pues, dar en esta obra una exacta noticia de los progresos de todas y de cada una de las partes de la literatura. [...] Es preciso dividir en varias clases las ciencias para evitar confusion, y seguir algun orden y distincion en la inmensa multitud de tantas materias.

La *literatura* es por tanto un conjunto numeroso de materias, un saber del que cabe dar cuenta en sus progresos y su estado: decir *literatura* equivale en realidad a decir «cultura»: «¿qué vasto y delicioso campo no nos presenta la literatura griega [...]», escribe por ejemplo Andrés.

La *literatura* es el saber en su conjunto, y así nuestro autor puede escribir también:

> La literatura moderna reconoce por su madre á la arábiga, no solo en las ciencias, sino tambien en las buenas letras.

La cultura o saber modernos (a ellos alude) poseen un origen arábigo, establece el abate Andrés.

IRIARTE

En 1787 aparece la *Coleccion de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte* en sus tomos IV y VI, el primero de ellos «que comprehende la Traduccion en verso de la Epístola de Horacio á los Pisones, y [...]», y el segundo «que comprehende varias obras críticas»; hemos analizado una de las obras del segundo de tales volúmenes, y en ella encontramos pasajes que nos importan. En las palabras iniciales de ese Tomo VI «Al Lector», manifiesta ya Iriarte:

> En el Diálogo joco-serio intitulado *Donde las dan las toman* se explica el sentido de varios lugares difíciles de la Epístola de Horacio á los Pisones, se exâmina el mérito de algunas Poesías Castellanas insertas en la Coleccion del *Parnaso Español*, y se notan muchas equivocaciones sobre las vidas de diferentes Poetas nuestros. Esto puede conducir al bien de la Literatura, y por sola esta razon se publica.

El vocablo *literatura* lo emplea nuestro autor en el sentido semánticamente restringido que hace referencia a las obras de arte verbal; en otro momento, sin excluir este mismo sentido, podría entenderse también el de «situación cultural de la nación»:

> El que pueda adelantar mas en la materia —exclama Iriarte—, haga una traduccion y publíquela; que si fuere mejor que la mia, me alegraré de todo corazon por el bien de la Literatura Española, que importa mas que mi crédito y que mi amor propio. Así pienso y debo pensar.

Sin embargo en otros momentos reaparece la significación actual y usual de *literatura*, como cuando Iriarte habla del estado de la nación en materia de «literatura» o conocimiento de las bellas letras, cuando habla de «nuestra literatura» o serie literaria, o cuando cita a Sedano, quien en referencia a su *Parnaso Español* había manifestado: «Puedo lisonjearme de que hasta ahora no ha habido pensamiento más feliz en la Nacion en materia de Literatura».

En fin en Moratín se documenta por lo menos el sentido de «conjunto de las producciones artístico-verbales de una nación», pues en efecto don Leandro se refirió por ejemplo a «los no vulgares conocimientos [...] de nuestra lengua, de nuestra literatura, historia y costumbres» que anunciaban las obras de un escritor francés a quien menciona.

El Padre Sarmiento, o Sedano e Iriarte, etc., emplean en el Setecientos la palabra *literatura* en el sentido luego más general de «arte que tiene por instrumento la palabra», y este dato creemos que es de bastante relieve para los estudios léxicos y filológicos en general.

Ya en el Ochocientos, Bartolomé José Gallardo emplea la palabra en el sentido de «conocimiento acerca de las bellas letras»: habla así del «cultivo de la Lengua y Literatura Española» por parte de don Nicolás Böhl de Faber.

«LITERATURA» EN LA LEXICOGRAFÍA NO ACADÉMICA

Ya queda visto en nuestro trabjo anterior sobre esta materia cómo los Diccionarios académicos que salvo algún leve retoque señalan las etapas de redacción del artículo **literatura** son los de 1734, 1803, 1837, 1884 y 1925: la idea de que la «literatura» es el arte bello que emplea como instrumento la palabra no aparece hasta el léxico de 1884.

En cuanto a la lexicografía no académica, Aniceto de Pagés registraba tres acepciones de la palabra, a saber: «género de producciones del entendimiento humano, que tiene por fin próximo ó remoto expresar lo bello por medio de la palabra»; «suma de conocimientos adquiridos con el estudio de las producciones de dicha naturaleza; y en sentido más lato, instrucción general en éste y cualesquiera otros de los distintos ramos del humano saber»; «conjunto de todas las producciones literarias de un pueblo ó de una época».

En la primera acepción el autor añade que se consideran comprendidas en tal género de producciones literarias o literatura «la gramática, la retórica, la poesía de todas clases, la novela, la elocuencia y la historia»; en la segunda vemos que se destaca con claridad que *literatura* es no sólo el conjunto de saberes adquiridos mediante las distintas ramas del conocimiento, sino asimismo el de los adquiridos mediante las bellas letras.

Olimpia Andrés, Gabino Ramos y Manuel Seco consignan a su vez en el *Diccionario del español actual* del que son autores cinco acepciones presentes en la lengua peninsular de la segunda mitad del siglo XX, y que son: «arte que consiste en la utilización estética del

lenguaje»; «conjunto de conocimientos relativos a la literatura y a los autores literarios»; «conjunto de (los) escritos [sobre un tema o una materia...]», y en música «conjunto de la producción»; «palabras dichas o escritas con arte o artificio, destinadas a impresionar favorablemente o a disimular una realidad poco grata»; «prospecto o texto explicativo incluido en el envase de un producto farmacéutico». Desde luego todas estas significaciones aparecen autorizadas o documentadas en el presente léxico [3].

Referencias bibliográficas

ABAD, F. (2000). *Cuestiones de lexicología y lexicografía*. Madrid: UNED (2.ª edición muy aumentada).

[3] Las fuentes examinadas en los párrafos anteriores se hallan en nuestra biblioteca particular o las hemos consultado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Luzán), y en la Biblioteca Pública del Estado de Málaga.

EL PERRO DEL HORTELANO, DE PILAR MIRÓ: UNA ADAPTACIÓN NO TAN FIEL DE LA COMEDIA DE LOPE DE VEGA

María José Alonso Veloso

Universidad de Vigo

Cuando Pilar Miró decide acometer la adaptación de un clásico del teatro español, *El perro del hortelano,* de Lope de Vega, no hace más que seguir una vieja tradición que se remonta a los mismos comienzos del género cinematográfico. Como apunta Juan de Mata Moncho Aguirre (1999b: 225), «desde sus inicios, el cine español ha requerido de la materia argumental que proporcionan los textos teatrales, aun cuando nada haya más anticinematográfico que la pieza escénica, situada en el polo opuesto a los principios básicos que trajo el cine con su técnica antinaturalista».

Miró se incorpora así a una larga nómina de cineastas en una etapa —tras las versiones realizadas en el período mudo, en el primer período sonoro y en la etapa de postguerra (1940-1975)— caracterizada por un declive del teatro comercial, que hace bajar el número de estrenos y autores nuevos, y por el incremento significativo de las adaptaciones

de novelas. En la década de los 90 el cine español sigue inspirándose en el teatro y son una mínima muestra de este interés por nuestros clásicos tanto la adaptación de Miró como la realizada por Gerardo Vera a partir de la tragicomedia de Fernando de Rojas *La Celestina* [1]. El gusto por revisitar obras teatrales clásicas no es exclusivo, no obstante, de la cinematografía española, como se puede deducir a partir de las abundantes adaptaciones suscitadas, por ejemplo, por las obras dramáticas de Shakespeare, uno de los autores más recurrentes en el panorama de las adaptaciones.

Aunque la versión de Miró no demuestra, por tanto, originalidad en la elección de un texto literario como base de una película, sí supone una ruptura tajante respecto a la trayectoria profesional recorrida por la directora desde el estreno, en 1981, de una de las películas de mayor éxito comercial en España: *El crimen de Cuenca*, realizada en 1979, pero que no pudo ser llevada a la gran pantalla hasta dos años después por presiones de la justicia militar, incómoda debido a que su argumento se basa en uno de los más célebres errores judiciales sucedidos en España y supone una denuncia tajante del empleo de la tortura. *El perro del hortelano* tampoco guarda relación alguna con otros títulos de la filmografía de su directora: *La petición* (1976), *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) o *Hablemos esta noche* (1982).

La larga lista de títulos teatrales llevados al cine demuestra la naturalidad con la que se acepta el trasvase de uno a otro género, pero lo cierto es que las relaciones entre cine y literatura no han estado exentas de polémica a lo largo de la historia. En el caso de las vinculaciones teatro-cine, se ha discutido mucho sobre la presunta superioridad de uno sobre el otro, sobre el ascenso del cine en detrimento del espectáculo teatral, o sobre las luchas denodadas del séptimo arte por desvincularse mediante los grandes avances técnicos conseguidos en las últimas décadas.

Pese a las diferencias en la producción de sentido que se derivan del hecho de que los significantes se suceden en una dimensión temporal en literatura y en una dimensión espacial y temporal en el caso del cine, lo cierto es que ambas artes coinciden en su capacidad para alber-

[1] Para algunos críticos de cine, como José Enrique Monterde (1996: 9), los intentos de adaptación de la literatura del Siglo de Oro no están marcados precisamente por el éxito: «Salvo muy raras excepciones, esos esfuerzos no han pasado de coyunturales operaciones».

gar los códigos narrativos [2]. Y este punto de encuentro hace posibles tanto las adaptaciones como el análisis de las mismas.

Para el estudio de la adaptación realizada por Pilar Miró que me propongo, considero necesario tener en cuenta advertencias como las pronunciadas por Carmen Peña-Ardid (1999: 13-14) en el sentido de que existen aspectos diferenciadores, significativos y creadores de la adaptación que no suponen, necesariamente, una traición al original escrito: «La mayoría de los estudios sobre las adaptaciones (especialmente de la novela al cine) fundamentan casi todo su análisis en un cotejo con la obra literaria —mucho más atento a las semejanzas y equivalencias que a las transformaciones de sentido— como si la razón de ser de la recreación fílmica fuera parecerse lo más posible, "valer por" el texto originario». Asimismo, la estudiosa considera necesario entender la adaptación como un proceso en el que convergen modelos, códigos y tradiciones que «distan mucho de limitarse a la fuente literaria» (Peña-Ardid 1999a: 14) [3]. Y las necesarias transformaciones —que no traiciones— que se producen en el paso del texto escrito al relato filmado explican que autores como Jorge Urrutia (1999: 36) planteen el siguiente reto: «mejor que de adaptación, hablemos de metamorfosis».

Por otra parte, un estudio comparativo como el que me propongo ha de partir del hecho de que el cine consiguió hace tiempo romper con los principios básicos del teatro a los que había estado sujeto inicialmente. Esta desvinculación determina la no coincidencia exacta de las adaptaciones con el original, debido a la existencia de numerosos elementos diferenciadores de cine y literatura, entre los que conviene mencionar los que siguen [4]: en el teatro, el espectador se sitúa a una distancia determinada e invariable, se produce una visión totalizadora del espacio de la acción y no existen cambios de perspectiva, si se exceptúan los cambios de escena; en cuanto al cine, registra una distancia variable entre el espectador y la escena dentro de la misma, la escena se divide

[2] Peña-Ardid (1999b: 129) resume este hecho asegurando que «si los códigos narrativos pueden manifestarse tanto en la literatura como en el cine, ello se debe a que las imágenes cinéticas y la cadena de signos discretos de la lengua comparten algunos rasgos sensibles comunes: la temporalidad y la secuencialidad».

[3] Peña-Ardid (1999a: 14) apoya la idea de adoptar nuevos criterios para el estudio de las adaptaciones cinematográficas «que no se limiten a explicar el film en función exclusiva del texto literario (...) y que sean capaces de reconocer su autonomía y sus diferencias por el hecho de que pertenece a un lenguaje distinto pero también porque se inserta en un *sistema* y un *contexto* que no son los de la obra originaria».

[4] Teniendo en cuenta la teoría de Béla Balázs, Peña-Ardid (1999b) sistematiza estos puntos de desencuentro, este proceso de individualización vivido por cine y teatro.

en planos separados, se da un encuadre variable —ángulo y perspectiva— de las imágenes detalladas dentro de la escena y hace uso del montaje, principio organizador y ordenador de las tomas separadas.

Aun siendo consciente, pues, de que el análisis de una adaptación no puede restringir sus propósitos a la mera comparación entre el texto literario y el guión [5] y menos desde una perspectiva de superioridad del primero respecto al segundo, y de que hay que prestar especial atención también a los recursos propiamente cinematográficos, sí considero positivo abordar ese cotejo, como un primer paso en el estudio, en el caso de una película considerada en los medios de comunicación como «absolutamente fiel» a la comedia de Lope de Vega tras su estreno.

1. CAMBIOS QUE DELATAN

La comparación entre los diálogos de los personajes de la película de Miró y de la obra teatral de Lope permite hablar de la existencia de tres tipos de modificaciones del texto literario: las supresiones, que son las más abundantes; las sustituciones de palabras o frases; y las adiciones. En todos los casos, y como norma general, los cambios parecen debidos a dos propósitos fundamentales: una modernización léxica y un aligeramiento de la materia en beneficio de la acción. Ambos objetivos confluyen en otro más general de acercamiento al público.

Por lo que respecta a la eliminación de partes de la obra de Lope de Vega, la mayoría de los casos suponen elipsis muy breves, aunque la extensión de numerosos pasajes elididos aconseja su mención así como una explicación detenida de los mismos [6]. Así, por ejemplo, la película de Miró elimina una parte de la discusión de Diana y los criados por la irrupción de un intruso en palacio (vv. 25-60), así como las disculpas de Fabio por no atraparlo y los intentos de la condesa de bus-

[5] Considero acertadas las palabras de Pere Gimferrer (1999: 56) cuando afirma que «los problemas de adaptación pueden ser fundamentalmente de dos órdenes; problemas de equivalencia de lenguaje y problemas de equivalencia del resultado estético obtenido mediante el lenguaje».

[6] En mi análisis incluiré entre paréntesis, siempre que lo considere pertinente, la numeración de los versos suprimidos en la obra de Lope, de acuerdo con la edición de Mauro Armiño *(El perro del hortelano*, Madrid, Cátedra, 1998).

car la verdad entre las mujeres de su casa (vv. 106-202). El afán de resumir se observa también en el recorte sufrido por las reflexiones de Teodoro, confuso al intuir el amor de Diana (vv. 847-888); la digresión en la que apuntan los pensamientos de Teodoro sobre la condesa (vv. 1308-1327); la conversación entre Tristán y Marcela, tras la ruptura de ésta con Teodoro (vv. 1486-1507); diversos momentos del monólogo de Teodoro cuando Diana elige a su futuro marido; la conversación entre Tristán y Teodoro, en la que éste lamenta la decisión de su ama, y el monólogo de Marcela por la pérdida de su amante (vv. 1740-1807); el monólogo de Teodoro sobre el amor y respuesta de Tristán, tras el episodio de los bofetones (vv. 2246-2262); Federico y Ricardo conciertan la muerte de Teodoro y se inserta la fábula de las dos ollas (vv. 2372-2404); Tristán cuenta a Teodoro el proyecto de acabar con su vida (vv. 2527-2543); el monólogo de Teodoro en el que cuenta su propósito de huir (vv. 2562-2575); el monólogo de Diana, que muestra su dolor por perder a Teodoro y se culpa a sí misma por cometer el error de fijarse en un inferior (vv. 2716-2729); el diálogo entre Tristán y Furio tras el embuste que situará a Teodoro en el mismo escalafón social que Diana y narración de aquél a Federico y Ricardo, que piden cuentas a Tristán por no haber matado a Teodoro (vv. 2900-2985); la conversación entre Teodoro y Marcela, en la que ésta demuestra conocer el amor del primero por Diana y se considera vengada (vv. 2996-3015); y Tristán cuenta a Teodoro el engaño sobre su supuesto padre (vv. 3238-3254).

La eliminación de versos, muy importante desde un punto de vista cuantitativo, supone en términos generales privar al espectador de partes no fundamentales para la trama de la obra y para el seguimiento de su acción, especialmente cuando afectan a personajes no principales. De hecho, se observa que la película corta episodios una vez que ha aportado datos suficientes sobre los mismos y no se producen, por tanto, lagunas significativas. Pero la supresión se hace habitual —de forma llamativa, aunque quizá lógica desde una perspectiva cinematográfica— cuando se trata de monólogos de personajes: Miró opta por recortar bastante las reflexiones de Teodoro y Diana, en línea con un fenómeno descrito por estudiosos como Peña-Ardid (1999: 23): «El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos (...) el adaptador además de transformar debe reducir y condensar el material de partida a veces drásticamente».

Pero todo proceso de selección y reducción repercute siempre sobre el mensaje y, en el caso de *El perro del hortelano*, provoca un adelga-

zamiento de la profundidad psicológica de los personajes y un mayor esquematismo en la delimitación de los mismos y sus caracteres. Se prima, pues, la acción sobre la reflexión, y a los amantes, sumergidos en un océano de dudas y contradicciones, no les está permitido divagar tanto acerca de sus sentimientos. Asistimos al comportamiento de los personajes, pero, en ocasiones, al espectador se le ocultan los pensamientos e impresiones que lo determinan.

Menos importantes, desde un punto de vista cuantitativo y cualitativo, son las sustituciones a que son sometidos los versos de Lope. Por un lado, los cambios de palabras o frases persiguen una modernización deliberada de la expresión literaria —hay que tener en cuenta que se trata de un texto del siglo XVII y su adaptación se concibe para un espectador de finales del siglo XX— y, por el otro, hay modificaciones inmotivadas y que parecen obedecer a razones que sólo el adaptador conoce.

El análisis del proceso modernizador a que es sometido el texto teatral permite afirmar que existe una falta de coherencia en las decisiones adoptadas a la hora de sustituir unas palabras o expresiones por otras diferentes y más actuales. Además de variaciones derivadas de la evolución fonética experimentada por el español, se observa una tendencia clara a sustituir los pronombres enclíticos por formas antepuestas al verbo: «te dije» por «díjete» (v. 343), «me ha pedido» por «hame dicho» (v. 515), «¿te burlas?» por «búrlaste» (v. 772), «de no quererte casar» por «de no te querer casar» (v. 97), «ahora» por «agora» (v. 972), «porque» por «que» (v. 973), «ansí» por «así» (v. 1082), «nos pagaréis» por «pagar tenéis» (v. 2416), «ofrecerla» por «ofrecella» (v. 1146), etc. Lo curioso es que este criterio renovador no se aplica de forma uniforme y los cambios conviven con el mantenimiento de formas arcaicas: «fuese» (v. 841), «escuchalle» (v. 1987), «si no servillo, celebrallo» (v. 2083), «bañole» (v. 2245), «aqueste alboroto» (v. 3128), «yo a matalle» (v. 3230).

Aunque existen casos en los que la sustitución implica la búsqueda de términos más o menos sinónimos para evitar un léxico incomprensible hoy en día — es lo que sucede en «anda falido estos días», cambiado por «anda muy pobre estos días» (v. 605), o también en «ponerse un jaco», sustituido por «vestirse una armadura» (v. 1157), y en «frisones de su coche», que se convierte en «caballos de su coche» (2476)—, lo cierto es que la mayor parte de las veces parece deberse a una mera cuestión de estilo o gusto del guionista: «muestra aquí tu comedimiento» sustituye a «muestra aquí tu entendimiento» (v. 238);

«escribe y búscame», a «aquí aguardo; vuelve luego» (v. 600); «guarda, guarda sus secretos», a «¡qué traigo de pensamientos!» (v. 686); «buenos van mis pensamientos», a «poned esas sillas luego» (v. 688); y «¿es que tienes duda que en nuestro favor acuda», a «¿pues pones duda que a su ilustre sangre acuda?» (vv. 942-943). Pero el cambio puede afectar a expresiones más largas, como ocurre cuando se cambia «mira que fue bueno el aviso, Marcela, de los tapices que miras», por «pues yo diré que ser prudente, Marcela, conviene, si bien lo miras» (vv. 1512-1514).

Es cierto que las sustituciones mencionadas en este segundo apartado no tienen gran influencia sobre el texto, el mensaje o el desarrollo de la acción, pero parecen inmotivados e innecesarios en una película que se autodenomina adaptación fiel de la obra teatral de Lope.

Finalmente, por lo que respecta al tratamiento del texto literario, cabe decir que existen adiciones —muy pocas—, casi siempre provocadas por la supresión de un fragmento extenso. Por ejemplo, el afán de resumir lo ocurrido en cien versos omitidos (vv. 107-202) explica que el guión de la película añada, para que sea comprensible el desarrollo de la acción, varios versos en los que la condesa de Belflor llega a la conclusión de que el intruso de palacio no la busca a ella, sino a una de sus criadas.

Pero la adición más significativa, por sus implicaciones posteriores, es la que afecta no a diálogos entre los personajes teatrales, sino a la propia acción y a su traducción en imágenes: frente al comienzo del texto literario, *in media res*, con Teodoro y Tristán huyendo tras ser descubiertos en casa de Diana, la película opta por explicar la razón de esa huida con la introducción de una imagen, en primer plano, de Marcela y Teodoro besándose. Este cambio no sólo implica una apropiación del punto de vista por parte de la cámara, que desea subrayar ese componente amoroso de la acción y adquiere un marcado carácter subjetivo, sino también una reorganización de los diálogos, que cambian de lugar. De hecho, el espectador no escucha las palabras de los fugitivos en su huida apresurada, en las que muestran su temor de haber sido reconocidos, hasta el verso 105.

Frente a los cambios explicados anteriormente, considero que la inserción de ese primer plano, un recurso típicamente cinematográfico, condiciona de forma global la interpretación que el espectador hace de la obra. Se diría que Pilar Miró opta por destacar el componente amoroso de la trama, la vertiente de los sentimientos, por encima del

conflicto suscitado por la honra, quizá con criterios comerciales. Esta elección, que en lenguaje cinematográfico se subraya con la filmación de un tipo de plano muy significativo y nada objetivo, se refuerza además con otros dos primeros planos que chocan abiertamente con el concepto de decoro en el Siglo de Oro: el primero (v. 3065) muestra un beso apasionado de Diana y Teodoro cuando éste se decide a viajar a España para evitar problemas, antes de que se sepa que el secretario de la condesa procede de familia noble y es, por tanto, su igual; el segundo (v. 3158), cuando Tristán ya ha hecho correr la mentira mencionada y Diana cree en la nobleza de Teodoro, tras la conversación con su supuesto padre, Ludovico.

Gimferrer (1999: 65) advierte que «no siempre la mejor adaptación es la más fiel», porque «una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios —la imagen— el cine llegue a producir en el espectador un *efecto análogo* al que mediante el material verbal —la palabra— produce la novela en el lector. No reproducir o mimetizar los recursos literarios, sino alcanzar, mediante recursos fílmicos, un *resultado análogo* (...) al obtenido precisamente en el libro por aquéllos» [7]. Desde esta perspectiva, la reescritura de la obra lopesca por parte de Miró parece no cumplir esos requisitos atribuidos a la mejor adaptación posible de un texto literario. Sin entrar a valorar su calidad como producto cinematográfico, parece haberse producido un sutil cambio en el sentido y también en el efecto provocado en el espectador. Quizá, una traición camuflada al mensaje latente en la comedia barroca.

Otra adición, importante por situarse al término de la obra teatral pero inexplicable desde el punto de vista del desarrollo de la trama, implica la prolongación del diálogo entre Ludovico, Teodoro, Diana y Tristán tras ese final cuajado de bodas: el criado del secretario recién ascendido en la escala social se queja ante éste por haberlo casado y Diana promete al padre fingido que cuidará a Teodoro. El añadido aporta información intrascedente e irrelevante para el desenlace o el desarrollo de la trama.

Más afortunado parece, desde la perspectiva del propósito modernizador que se esconde en la mayoría de las modificaciones, el cambio realizado en el párrafo final del texto lopesco —habitual en el Siglo de

[7] La cursiva es mía. Este autor prioriza así, por encima del seguimiento más o menos exhaustivo del texto literario, el respeto a la intención, al mensaje global que subyace al mismo.

Oro y exigido por la representación, pero inapropiado en la actualidad—, en el que el personaje se dirige al «senado noble» y da por concluida «la famosa comedia» de *El perro del hortelano*. Pilar Miró resuelve el anacronismo adjudicando esas palabras de Teodoro a los coros, que las cantan de fondo, por lo que resultan casi inapreciables para el espectador.

2. UNA CONFIGURACIÓN DISCURSIVA OBJETIVA

Dejando ya la comparación entre el texto literario y los diálogos cinematográficos, conviene adentrarse en los recursos típicamente fílmicos utilizados por Pilar Miró para llevar a la pantalla una obra de nuestro teatro clásico, habida cuenta de que la elección de unos u otros puede desvelar los propósitos del adaptador.

De acuerdo con la teoría de Casetti [8] acerca de las cuatro configuraciones discursivas del punto de vista que aparecen eventualmente inscritas en el discurso narrativo fílmico, en la adaptación de Pilar Miró se observa un predominio de la objetiva. Ésta se caracteriza por planos que permiten una aprehensión inmediata de los hechos, de lo esencial de la acción, sin que se ponga en evidencia ni al enunciador (o narrador) ni al enunciatario (o espectador). Impera, pues, la neutralidad y no parece representarse el punto de vista de nadie. De hecho, y quizá debido a un propósito de mayor acercamiento a la obra de Lope, se puede hablar de una filmación muy «teatral»: es cierto que la cámara se mueve, pero lo hace en muchos casos de forma poco evidente y muy funcional, limitándose a seguir los pasos de algún personaje o a registrar su movimiento de entrada o salida. Esta afirmación no implica, no obstante, que no se usen recursos típicamente cinematográficos; lo que ocurre es que éstos no están remitiendo constantemente a la subjetividad del narrador, recordando a cada paso su mediación.

Como muestra de lo dicho, se puede mencionar la existencia de diálogos que confirman el hecho de estar ante una película con muy poco montaje [9]: se resuelven en un solo plano y la cámara realiza un *travelling*

[8] Sigo el resumen de la teoría de este autor realizado por Gaudreault y Jost (1995).

[9] A propósito del papel que corresponde al montaje dentro de las distintas técnicas cinematográficas, se puede recordar la propuesta de Lev Kuleshov, resumida por

muy lento para seguir a los personajes, por ejemplo durante un paseo. Asi, cuando Diana hace leer a Teodoro el papel con el que intenta hacerle ver su amor y las causas del mismo (vv. 551- 565).

El propósito de objetividad que se hace patente con el predominio de la configuración discursiva objetiva —en línea con el dejar hacer, con ese asistir inmediato a la acción de los personajes del espectáculo teatral— se subraya con la abundancia de planos-secuencia en la película de Miró. Este hecho deja traslucir una técnica cinematográfica poco supeditada a los efectos de montaje: son muchas las secuencias —unidades básicas de acción en el cine— configuradas por un único plano, sin cortes, lo que supone una aproximación más, un guiño de la directora, a la teatralidad.

Justo al principio de la película, tras el primer plano del beso, se recurre a un plano-secuencia para mostrar el diálogo entre Diana y Fabio sobre el intruso. Aunque a continuación se recurre a la técnica del plano / contraplano, en un nuevo plano-secuencia la cámara sigue a los personajes por las estancias en esa especie de locura colectiva que se apodera del palacio. También el primer diálogo entre Teodoro y Diana se resuelve con un plano-secuencia, en el que la cámara sigue a los personajes, que caminan dentro del plano.

Esta aparente neutralidad en el tratamiento de la materia cinematográfica se rompe, con cierta frecuencia, en otros diálogos, especialmente los de contenido amoroso y aquellos en los que están involucrados personajes principales, quizá debido a la subjetividad que tiñe lo narrado. La directora recurre a planos alternos del marqués y la condesa cuando aquél se declara; el diálogo posterior entre Teodoro y Diana, cuando el secretario entrega el escrito encargado por la condesa, está estructurado en una serie de plano / contraplano; y la misma técnica sirve a continuación para mostrar la conversación entre Teodoro y Marcela, en la que ésta narra el compromiso adquirido por la condesa para casarles. La preferencia de Miró por este mecanismo cinematográfico —que concede un papel relevante a las labores de montaje— en diálogos amorosos o en enfrentamientos dialécticos entre los amantes se demuestra con la existencia de nuevos ejemplos de secuencias configuradas en plano / contraplano: Teodoro y Diana se

---

Sánchez-Biosca (1996:101) así: «El material del cine (...) es la realidad, pero ésta está sometida a una estilización, es decir, a su conversión en signo. Y el instrumento de dicha estilización es el principio de montaje, el cual, en la misma operación, discursiviza».

desplazan en una góndola y, de forma no muy sutil, la mujer intenta quitarle de la cabeza a Marcela, justo antes del final del primer acto de la obra teatral (vv. 1023-1172); nueva conversación de Diana con su secretario, en la que éste le declara su amor y ella disimula ante el desconcierto de Teodoro, antes de propinarle unos bofetones (vv. 2145-2218), a los que asistimos por medio de un plano lateral conjunto; Teodoro cuenta a Diana que su pretendida nobleza es un engaño mediante primeros planos sucesivos de ambos (vv. 3266-3316).

Desde la perspectiva de la enunciación cinematográfica, y pese al predominio de la objetividad ya mencionado, existen numerosos casos en los que la subjetividad de la imagen resulta más que aparente. De acuerdo con la teoría de Gaudreault y Jost (1995: 50-51), los primeros planos a los que he hecho referencia, pero también esos otros que ofrecen imágenes de besos con las que se destaca el contenido amoroso de la película, poseen un claro carácter subjetivo al implicar siempre el subrayado de un objetivo concreto —unos determinados personajes—. Pero son indicios de subjetividad también esos casos raros en los que se produce un descenso del punto de vista por debajo del nivel de los ojos: las secuencias de picado / contrapicado, aunque no exageradas, adquieren un claro valor metafórico. Miró opta por estos encuadres cuando desea subrayar las diferencias sociales, pero también el dominio ejercido por Diana sobre todos los que la rodean. En este sentido, hay que mencionar la conversación entre la condesa y Teodoro (v. 510), en la que se aprovecha que los personajes están en unas escaleras para destacar la sumisión del secretario mediante una serie de picado / contrapicado. No es casualidad que otro pequeño picado / contrapicado domine el diálogo entre Diana y el marqués (v. 740), porque se consigue así crear en el espectador la sensación de que la mujer dirige en todo momento la situación. Hay un caso, no obstante, en el que la cámara no se coloca en un contrapicado, sino creando un plano lateral que consigue el mismo efecto: situar socialmente a los mencionados personajes, una arriba y otro abajo, cuando la condesa hace valer su superioridad para impedir el casamiento de su secretario con Marcela (v. 2210).

Existen momentos en los que el relato cinematográfico parece depender de la mirada de algún personaje, pero la resolución final de las secuencias impide hablar de auténticos ejemplos de cámara subjetiva. Creemos estar viendo cómo se acercan Teodoro y Tristán a través de los ojos de Diana (v. 325), mientras una voz en *off* expresa sus pensamientos acerca de las cualidades de su secretario y el inconveniente

de la desigualdad social existente entre ambos, pero, cuando ellos miran, el siguiente plano está tomado por encima del hombro de ella, por lo que es necesario apuntar la existencia de un punto de vista externo. En otro momento, Diana se asoma a una ventana (v. 2134) y observa a Fabio y Teodoro, abajo; por convención, los espectadores creemos ver con su mirada, pero la sucesión de tres planos (largo, corto y largo) nos permite apreciar más de lo que ella podría alcanzar desde su situación. Lo mismo sucede cuando Marcela y Teodoro se reconcilian —gracias a la mediación de Tristán—, y Diana, acompañada por Anarda, observa lo que sucede tras una celosía: tampoco se puede hablar de cámara subjetiva, porque no se produce en la imagen la distorsión, el impedimento que implica la existencia de la celosía.

En toda la película únicamente se puede afirmar que Miró recurre a la cámara subjetiva, delatada por lo que Gaudreault y Jost califican como «una cierta deformación en relación con lo que juzgamos una visión normal» —exageración del *flou*, etc.—, cuando la acción se desarrolla en la iglesia: en un determinado momento, y en medio de un monólogo de Teodoro marcado con la técnica de la voz en *off*, vemos a Marcela a través de sus ojos; de hecho, hay momentos en los que la gente que la rodea estorba la visión de su imagen completa y la subjetividad se subraya con una sucesión de fundidos que van alternando la visión de uno y otro personaje y que contribuyen a crear una atmósfera de subjetividad y de ensoñación relacionados con el enamoramiento.

En términos generales, y pese a las excepciones apuntadas, la adaptación de *El perro del hortelano* se caracteriza por un predominio de los movimientos funcionales de la cámara y por un escaso trabajo de montaje [10]. Éste se reduce de manera significativa a momentos en los que los diálogos quieren subrayar la tensión amorosa y, quizá, su poca relevancia está determinada por la inexistencia de saltos temporales, hecho que favorece la sucesión ininterrumpida de hechos y personajes.

[10] Conviene recordar en este punto las palabras de Sánchez-Biosca (1996: 128) en su análisis del montaje cinematográfico, a medio camino entre un trabajo mecánico y una labor artística, por su relación con los juegos con el punto de vista: «en el despedazamiento de la escana se juega la diferenciación y variedad de los puntos de vista, la pluralidad de miradas, imposibles para el ojo inmóvil del sujeto que asiste a la proyección, tanto como para el espectador teatral. Y es que, al fragmentar, el cine conquista una forma de construir un espacio, un tiempo y una acción en cuanto elementos significantes, es decir, dotados de una considerable dosis de arbitrariedad que los separa de sus referentes y los hace aptos para construir un discurso». Al no «abusar» del montaje, Miró se aproximaría más al espectáculo teatral para el que fue creada la obra de Lope de Vega.

3. MONÓLOGOS Y APARTES

La deuda de la película con el género teatral se comprueba también en el mantenimiento de los habituales «apartes», claves para la creación de cierto grado de complicidad entre los personajes y el espectador: frente a una técnica tan cinematográfica como la inserción de una voz en *off* que reproduce los pensamientos de los personajes, lo más frecuente es que se opte por dejar que éstos «digan» palabras a las que sólo el espectador tiene acceso y que están vedadas al resto de los seres incluidos en el encuadre. Y la técnica, de origen teatral, recurre en la adaptación de Miró a procedimientos más propios del cine como la mirada o unos gestos; éstos permiten saber que una expresión dada no forma parte de un diálogo con otra persona; es más, no está dirigida a nadie del relato fílmico, sino a alguien extradiegético.

Esta técnica vinculada al espectáculo teatral es recurrente en la película objeto de análisis. Tristán hace un aparte marcadamente teatral y lo subraya como tal dirigiendo su mirada al cielo, cuando Diana da a entender que conoce sus andanzas nocturnas con Teodoro: «¡Oxte, puto! ¡Vive Dios, que se sabe todo el cuento!» (vv. 663-664). Otro aparte del mismo personaje, que apoya su condición de «gracioso» de la comedia y hace más pronunciado su papel de enlace con el espectador, se produce cuando los pretendientes nobles de Diana intentan contratar los servicios de Tristán para matar a Teodoro, sin sospechar que trabaja a su servicio; cuando los reconoce, sus palabras dejan de dirigirse a sus interlocutores, un primer plano permite comprobar que mira hacia un lugar indefinido y el sonido subraya tanto el aparte como la intensidad dramática del momento: «¡Vive el cielo, que son los pretendientes de mi ama» (vv. 2451-2452).

Pero también personajes principales como Diana y Teodoro recurren al aparte para dar información al espectador sobre sus pensamientos y evitar que el otro se entere de ellos: antes de que la condesa haga escribir al secretario lo que constituye una abierta declaración de amor y un reproche por la supuesta indecisión de Teodoro, murmuran: «¡Que aqueste amase a Marcela, y que no tenga prendas para que también me quiera! ¡Que se burlasen de mí! Ella murmura y se queja; bien digo yo que en palacio, para que a callar aprenda, retratos tienen oídos y paredes tienen lenguas» (vv. 2003-2011).

Aunque afirmo que Miró no desprecia elementos de origen teatral como el aparte, éste, en lugar de dirigirse al público que asiste al espec-

táculo buscando su complicidad, supone a veces que el personaje dirija su mirada a la cámara. De la misma índole son otros gestos estudiados para hacer pensar y descifrar un mensaje sin palabras a algún personaje o al propio espectador: Diana hace a Teodoro un gesto con una mano y la cabeza, interpretable como «¿entiendes?», y con el que evidencia de nuevo su amor (v. 2025); Teodoro repite idéntico gesto, con el mismo significado, ante Marcela cuando decide volver a dejarle (v. 2057).

Los pensamientos de los personajes [11] se reproducen de dos formas: dejando que el personaje hable —la posibilidad más habitual—, aunque la ausencia de interlocutores hace evidente el carácter de monólogo del parlamento, o utilizando la técnica cinematográfica de la voz en *off*. La película de Pilar Miró privilegia el primer procedimiento, utilizado en las siguientes secuencias:

— Monólogo de Teodoro (v. 841) que muestra sus sentimientos contradictorios al intentar interpretar las palabras de Diana «no importa que se pierda si se puede perder más». Las palabras del secretario en el texto teatral resultan reducidas drásticamente en la película, de 47 a sólo 6 versos.

— Teodoro murmura ante Marcela su arrepentimiento por haber creído que la condesa se había fijado en él (vv. 944-950).

— Teodoro se muestra desolado tras conocer la decisión de Diana de casarse con el marqués. En la primera parte del monólogo, recortado en la versión cinematográfica, lo vemos hablando, pero la parte final del mismo recurre a la voz en *off* (v. 1687).

— Monólogo de Teodoro, confundido por los vaivenes en el amor de Diana (vv. 2040-2044).

— Monólogo, en forma de soneto, de Diana: ella interpela al amor y a los celos y se aprecia el enfrentamiento entre el amor y el honor (vv. 2120-2134).

[11] Insistiendo en la necesidad de situar las relaciones entre las novelas y sus adaptaciones fílmicas no en el terreno de las equivalencias de lenguaje, sino del resultado estético obtenido, Gimferrer (1999: 63) hace ver la dificultad de llevar a la pantalla algunos recursos típicamente literarios como el monólogo: «Cada lenguaje es lo que es y ni aun en el más óptimo de los supuestos el lenguaje visual podrá obtener equivalencias plenas de recursos que son propios únicamente del lenguaje literario, como es el caso del monólogo interior empleado por Faulkner y Joyce o la técnica del punto de vista desarrollada por Henry James».

— Dos monólogos de Diana, desesperada por la marcha de Teodoro a España. En el primero, maldice al honor por ser origen de sus problemas (vv. 2622-2628); en el segundo, maldice su origen noble (vv. 2649-2651). El relato cinematográfico suprime la parte más extensa de los pensamientos de la condesa, aquélla en la que recrimina a sus ojos por haberse fijado en un hombre que no es su igual.

Pero hay tres momentos en los que el pensamiento de los personajes es reproducido por una voz en *off*:

— Monólogo, en forma de soneto, de Diana acerca de las cualidades de su secretario (vv. 325-338).

— Monólogo bastante extenso —aunque reducido a la mitad respecto al texto literario— de Teodoro, quien constata la barrera de la desigualdad social para su amor (vv. 1278-1307).

— Parte del monólogo de Teodoro mencionado arriba en el que un cambio de plano, coincidente con la parte de texto suprimida, permite la transición entre el habla directa del personaje y la voz en *off* (vv. 1687-1723).

Aunque Pilar Miró parece preferir la técnica de la voz en *off* para los monólogos más extensos y la voz directa del personaje en cuestión para las reflexiones más breves, no existe en apariencia un criterio definido para la elección de uno u otro. De hecho, dos monólogos de Diana de la misma extensión y con forma de soneto se presentan con técnicas diferentes.

4. RUPTURA DE LAS UNIDADES CLÁSICAS

La típica estructuración del teatro clásico en tres actos no se respeta en la adaptación de Pilar Miró: es cierto que los cambios de acto de la obra literaria coinciden en la película con cambios de secuencia, de espacio e incluso de tiempo, pero la filmación presenta constantes

cortes que no se corresponden con el texto de Lope, utilizando así un típico recurso cinematográfico con el que se consigue evitar la monotonía que se derivaría de la «inmovilidad» de la escena teatral.

Por lo que respecta a la unidad de tiempo —hay que recordar las recomendaciones de la preceptiva acerca de la conveniencia de desarrollar toda la acción en el transcurso de una única jornada—, resulta deliberadamente rota en la película. Frente a la indeterminación temporal en la que tiene lugar la comedia lopesca, la adaptación de Pilar Miró subraya el paso del tiempo y de los días con recursos muy cinematográficos, entre los que cabe mencionar, en primer lugar, la luz de las imágenes exteriores (por ejemplo, las del palacio en el que vive la condesa de Belflor) y, por otra parte, el vestuario de los personajes, especialmente el de Diana. Los espectadores intuyen que ha pasado un día cuando la condesa cambia su vestido.

Así, después del revuelo provocado por las visitas nocturnas de Teodoro a Marcela, el cambio de jornada se subraya no sólo con la luz, sino también con una ambientación en exteriores y la música (v. 325); en la comedia, por el contrario, la acción transcurre sin ningún corte y las acotaciones sólo marcan que Diana está sola con sus pensamientos.

Un corte más violento de escena, por implicar también un espacio nuevo, se registra cuando, después de encerrar a Marcela, Diana surge en la película paseando en barca con Teodoro (v. 1023). El cambio de escena se resalta con un cambio de tiempo —es otro día—, de lugar —un entorno natural y una barca— y, nuevamente, con la música interpretada por un grupo en una fiesta cortesana.

El paso del primer al segundo acto implica la llegada de otro día, un espacio diferente —la iglesia— y la música (v. 1187). A este cambio sucede otro tampoco marcado por Lope: tras un monólogo confuso de Teodoro, Tristán le entrega un papel de Marcela, pero lo hace en un espacio diferente, ya que las imágenes de la película han transportado al espactador desde la salida de la iglesia hasta el interior de la cocina palaciega (v. 1328).

La música destaca otro cambio de secuencia: estamos nuevamente en el exterior y vemos el baile de unos niños desde una ventana (v. 1430), pero accedemos con rapidez al interior del palacio siguiendo los pasos de una criada. Y la transición de un espacio interior a otro exterior, con la habitual irrupción de música —en este caso en *off*—, permite al espectador asistir a una conversación entre Teodoro y Tristán, cuyos gestos vemos aunque no entendemos sus palabras; sus

figuras en la barandilla dejan paso a una escena de la condesa y el secretario en una fuente (v. 1656).

Tras numerosos cambios de secuencia en los que alternan espacios exteriores e interiores, la noche y el día, el fin del segundo acto implica no sólo un cambio de lugar —es de noche y la acción se sitúa en el interior de una taberna—, sino, como es habitual en la película de Miró, la inserción de música y unos bailes, si bien de carácter más popular que los anteriores.

La tendencia mencionada de señalar de forma especial los cambios de acto marcados por Lope de Vega se mantiene al final de la película: se oye música, llega el supuesto padre de Teodoro, se celebran las bodas y todos bailan al ritmo de una canción cuya letra forma parte del texto teatral.

En definitiva, frente a la «pobreza» de espacios y ambientación marcada por los recursos técnicos de la época y el propio género de la comedia, muy poco pródigo en indicaciones de las acotaciones teatrales, Miró aprovecha técnicas típicamente cinematográficas —la música, la voz en *off*, la decoración de espacios, el vestuario, los cortes y el montaje, los cambios de espacio y tiempo— para ofrecer una interpretación personal de la obra clásica [12] sin por ello apartarse de su texto, aunque provocando un enfoque y una interpretación del espectador diferentes.

5. REINTERPRETACIÓN Y VIGENCIA DE UN CLÁSICO

En conclusión, la adaptación estudiada supone una apuesta decidida de Pilar Miró para demostrar, por una parte, la posibilidad de llevar a la pantalla teatro en verso y compaginar éste con un cierto carácter «comercial» de la película; y, por la otra, la pervivencia de nuestros

[12] Aunque esta cuestión me alejaría del objeto de mi análisis, conviene apuntar que Miró es muy poco realista en la recreación de la época histórica en la que transcurre la acción. Contrastan el lujo, la riqueza y hasta la limpieza de interiores y exteriores, así como el aspecto físico de los personajes —especialmente, los criados—, con las auténticas condiciones de vida del siglo XVII: la suciedad, el mal estado de conservación de las viviendas en las ciudades, la pobreza de las zonas rurales, las deficientes condiciones higiénico-sanitarias... se pueden comprobar, por ejemplo, en Defourneaux (1998).

clásicos —por ello reciben esa denominación— casi cuatro siglos después de ser escritos [13]. El esfuerzo realizado y la difusión de la obra que conlleva compensan, quizá, esos cambios arbitrarios y en algún caso inmotivados que he mencionado, así como las mutilaciones del texto realizadas en beneficio de la acción. Pese a las dudas de algunos autores sobre la pertinencia de recuperar a determinados clásicos [14], pese a la lejanía obvia que hoy sentimos respecto a los conflictos de honor del siglo XVII —y de ahí, seguramente, el interés de Miró por profundizar en el contenido amoroso de la historia—, pese al menor carácter comercial de esta película y a sus dificultades para llegar a un público de masas, no cabe duda de que el resultado tiene sentido y de que la adaptación de la comedia lopesca resulta pertinente. Porque, como afirma Gimferrer (1999: 129) [15] «(...) en el caso de Lope (...), el sentido de la obra no debe buscarse, pues, en sus temas externos, sino en aquello que, sobre tal cañamazo, ha constituido el verdadero foco del interés del autor: la escritura para Lope».

La adaptación de Pilar Miró es, pues, un tributo a la vigencia de nuestros clásicos; también, a veces, un guiño a recursos típicamente teatrales, rememorados de forma manifiesta en muchas secuencias. Pero su versión, afortunada en algunos aspectos y menos apropiada en otros ya señalados, recurre a técnicas cinematográficas que propician en algún momento el enriquecimiento del texto literario y del espectáculo teatral, y que, en todo caso, aportan una perspectiva personal

[13] Reflexiona Peña-Ardid (1999: 80-81) sobre la pervivencia de los clásicos a través del cine afirmando que «no nos sorprende el hecho de que, para demostrar la actualidad del arte escénico de Tirso de Molina y del teatro del XVII en general, parezca oportuno resaltar su adecuación para ser traducido al cine, ya que, en definitiva, éste era el requisito que se exigió habitualmente a la literatura cuando se la etiquetaba como cinematográfica».

[14] No estoy de acuerdo con las afirmaciones de Monterde (1996: 9) tras el estreno de *El perro del hortelano*, en el sentido de considerar oportuna la recuperación de obras de Shakespeare, pero no la de las comedias de Lope de Vega: «Las adaptaciones de Shakespeare (...) no interesan sólo por su valor histórico-cultural, sino por la indiscutible vigencia de sus textos. ¿Podemos decir lo mismo de las comedias de Lope de Vega? ¿Tiene algún interés hoy día el esfuerzo de adaptar al cine una obra como *El perro...*? (...) La levedad de buena parte de las cerca de 1.800 piezas escritas por Lope queda muy lejos no sólo de la permanente actualidad de Shakespeare, sino incluso de algunas otras obras de nuestro propio siglo XVII».

[15] Este autor propone diferenciar entre la película o la obra teatral como producto de consumo —para un público popular— y como producto estético. Este último aspecto, en el caso de permanecer con el paso del tiempo, confirma la solidez artística de una obra. Y por ello recuerda el caso de obras literarias —entre ellas, todas las obras teatrales de Lope de Vega— que «en el pasado gozaron de amplia popularidad y hoy dejan indiferente al gran público pero apasionan a los estudiosos de la literatura» (Gimferrer, 1999: 128).

y diferente de la directora. Contra los intentos de asegurar la superioridad del texto literario frente a su versión cinematográfica, de destacar las posibles carencias de ésta, de cuestionar la idoneidad de recuperar piezas teatrales de Lope de Vega, conviene recordar que los recursos técnicos propios del cine «obligan» a un resultado diferente, a una reinterpretación del original cuyo valor no ha de ser menor, sino, simplemente, diferente desde una perspectiva estética.

Referencias bibliográficas

Defourneaux, Marceline (1998). *Daily Life in Spain in the Golden Age*. California: Stanford University Press.

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Gimferrer, P. (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.

Larraz, E. (1986). *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*. París: Les Éditions du Cerf.

Lope de Vega: *El perro del hortelano*. Madrid: Cátedra, 1998.

Mata Moncho Aguirre, J. (1999). «Las adaptaciones teatrales en el cine español», *Encuentros sobre literatura y cine*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses, 225-252.

Monterde, J. E. (1996). «El perro del hortelano. Una adaptación inadecuada». *Dirigido*, 252.

Peña-Ardid, C. (coord.) (1999a). *Encuentros sobre literatura y cine*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses.

Peña-Ardid, C. (1999b). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.

Sánchez-Biosca, V. (1996): *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Urrutia, J. (1999). «Leer, conocer, filmar, decir», *Encuentros sobre literatura y cine*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses, 21-36.

AL DECIR *ESTO* EN LO DICHO DE LA GRAMÁTICA LINGÜÍSTICA

Antonio Domínguez Rey

(Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Al hablar de los pronombres demostrativos, resaltamos la deixis espacial o temporal de sus formas en relación con el proceso locutivo. Retenemos la mostración, que puede ser referencial exógena, hacia las cosas, o endógena, hacia el discurso en que se encuadra. Apenas recordamos, sin embargo, el carácter etimológico del mostrar, que es el mismo de *monstrum*, y que coincide además con el del verbo latino *moneo*, donde está presente, a su vez, la raíz **men*, relacionada con la atención del pensamiento hacia algo.

Tampoco nos fijamos en el prefijo *de* que antecede a la mostración. Hay en él un sentido de origen o punto inicial de proceso ya un tanto lejano, así como de consecuencia, pero también, al menos en sus sombras iniciales, un rasgo direccional de arriba hacia abajo. Si a la diacronía nos atenemos, en la palabra *demostrativo* encontramos, además de la deixis funcional, una intención dirigida hacia algo de nivel más bajo que la posición locutiva. Este hecho resulta importante y requiere otra atención respecto al fenómeno deíctico.

Por otra parte, las gramáticas resaltan la relación de los demostrativos con el sistema pronominal de persona. Asocian una persona locutiva a su base. A los demostrativos les corresponde la tercera, pero indican también, dentro de su órbita, relación con alguna de las personas gramaticales (Alarcos 1994: 92). He aquí otro dato revelador, pues si la tercera, la más impersonal de todas, es el campo de las objetivaciones, resulta que el hablante lo mide espacial y temporalmente desde el punto de habla.

En cuanto a la forma neutra, que acota y reduce la referencia inmediata, de variación desinencial fija en español para el género y el número que interiorizan, los valores temporales del *aquí* y *ahora* del habla son evidentes: esto-aquí/ahora, eso-ahí/ahora, aquello-allí(allá)/ahora, pero también, para la segunda y tercera personas, el tiempo correspondiente: eso-ahí/antes-después, aquello-allí(allá)/antes-después.

Parece, por tanto, que, de las tres formas, la segunda y tercera toman posiciones respecto del aquí-ahora básico y locutivo de *esto*. A la dimensión espacial externa le corresponde otra, pues, interna: a la extensión del espacio, la de la memoria. Surge así una dirección longitudinal del espacio y del tiempo a la par de aquella otra, vertical, sugerida por el prefijo *de*. Tendríamos entonces un curioso sistema ortogonal, como si el espacio y el tiempo se recubrieran mutuamente, designando el espacio la distancia del tiempo y, viceversa, la duración de éste, internamente sincretizada, la extensión objetiva. Asoma con ello el horizonte semiótico y fenomenológico del lenguaje.

G. Guillaume (1982: 52) observó que toda persona gramatical encierra, convertido, el espacio de tercera, la persona lógica siempre existente, pero acabamos de ver que ésta remite, a su vez, a las otras dos. Se implican, por tanto. Al hablar, el emisor y el receptor figuran también como objetos referidos de los que se habla. Ahora bien, suponiendo ya la posición de tercera un distanciamiento en relación al punto de habla, ese espacio descubre otro interno entre el objeto de destino, el destinatario, y el remitente, la persona que habla. Tal espacio del espacio es la dimensión interna y contemplativa del lenguaje. Volveremos sobre él más avanzados.

Diciendo *esto, eso, aquello, esto de aquí, eso de ahí, aquello de allá*, o *esto de antes, de después, eso de entonces, de luego*, etc., incluso con interferencias posibles de otros ejes no tan uniformes, ya acontecen dos fenómenos cartesianos. Por una parte, el cumplimiento deíctico de *esto* en la demostración, lo que llena su vacío, su objeto, susceptible de

verificación locutiva. Por otra, la distancia o fundamento locutivo de tercera persona respecto de la primera dicente, donde *esto* se manifiesta como forma móvil y objetiva en la conciencia hablante: una forma-objeto. En cuanto *dicho,* hay debajo de ella un decir implícito. Observamos la distancia locutiva de *ego* a la forma vacía que busca contenido y, en tal distancia, apreciamos su carácter móvil, su independencia respecto de un contenido determinado.

Parece, pues, como que reflejara las dos dimensiones, una el espacio discriminado por su forma, el discernimiento de una extensión nominal que le corresponde, según G. Guillaume, en cuanto soporte independizado o liberado por el aporte (1985: 62); otra, la dimensión formante, mi intuición —la de cualquiera— de esa forma sin aporte, vacía, que es ahora objeto intuido en la persona hablante. Pero la cuestión se complica un poco más si consideramos que el espacio discriminado por la dimensión formante, que también se manifiesta como dirección hacia algo —ofrece a su vez distancia—, no desaparece porque no haya un cumplimiento concreto. Puede ser uno, otro o ninguno. Nos situamos, entonces, ante un embrollo de espacios y objetividades. Entre la conciencia locutiva y el cumplimiento impletivo de *esto* habría dos instancias o momentos. ¿Cómo surge una objetividad dentro de otra que la recubre?

El problema deriva de la significación de la palabra *esto*. Lo intuido en ella es bien cosa externa, designable, un objeto de la realidad sensible, bien un objeto implicado en el discurso o bien, sencillamente, una ausencia de cosa u objeto. En el segundo caso, el demostrativo *esto* es unidad sincrética que implica y explica tiempo, es decir, discurso efectuado, efectuándose o en potencia de efecto. Si hay, en cambio, ausencia, nos quedamos con la forma pura de la palabra, y ya sabemos que aún encierra en sí una dimensión locutiva entre tercera y primera persona.

¿Qué sucede con esta objetividad que se prolonga o suspende en otra? Acontece la significación, el llevar el signo *esto* de un lugar o tiempo a otro. La intuición formal se tiene a sí misma como campo de objetivación o formalizante y, en tal tenerse, ocupa, emplea el espaciotiempo de conciencia que le corresponde. Su espacio es tiempo, o viceversa. Pero esta duración pertenece a toda palabra como forma o signo que significa. Constituye su carácter pronominal, su salida hacia el nombre, sea nombre sustantivo, nombre verbo o nombre pronombre. Toda palabra pronombra. Su propio nacimiento fue pro-nombre, una dirección formal de conciencia hacia un contenido intuido primero como espaciotiempo

de objetivaciones. A esto se refieren las distintas denominaciones del pronombre desde la «capacitas formarum» de Duns Scoto. Al acto objetivante, nominal, precede otro de fondo, intencional, que funda, en su tensión, la forma formante. Cuando un hablante efectúa un signo, hace presente su objetividad, pero activa, en el mismo acto, el despliegue de su curso, la forma que lo formaliza dando nombre a algo. Por eso corregimos si lo intuido no cuadra con ella. Ahora bien, la intención formalizante, pronominal, supone que algo, un *esto*, se presenta en su camino: *esto —este algo—* es un árbol, un libro; o también: *con esto*, señalado de algún modo y, entonces, el lenguaje sale de sí hacia otro, en plano de lengua, o remite a sí mismo, en discurso.

Hegel advirtió que la simple presencia de lo inmediato se da en la conciencia esciente mediante una distinción fundamental operada en el plano objetivo de todo saber: el *éste-yo* y el *esto-objeto*. La percepción más simple pasa entonces por un estadio demostrativo. El prefijo *de* adquiere aquí también su fuerza etimológica de proceso a partir de un punto y dirigido a una consecuencia inmediata. Entre los dos *estos* —adviértase en esta designación plural el fondo de cuanto decimos— hay una relación inmediata que descubre, en el mismo instante, la mutua mediatez de la diferencia. Uno, el yo, es por relación al otro, el objeto, siendo ambos, a fin de cuentas, una de-mostración simultánea, pues resultan de la misma posición natural del ser como *certeza sensible* (Hegel, 1966: 63). Surgen en el espacio intermedio del guión o espacio vacío de *esto*. Vacío porque la donación de su contenido acaece precisamente negando aquél con que se muestra [1], porque no es realmente el dado [2].

Esto contiene un *ahora* y un *aquí* cuyas concreciones objetivas, sus deixis, no son su propio contenido. Al decir «Esto es un árbol», supo-

[1] Hay en esto una coincidencia notable de G. Guillaume con Hegel. En primer lugar, recordemos la dimensión locutiva de tercera persona inscrita en todo *ego* dicente. En segundo, la tercera también es objetivada desde las otras dos por razones de espacio y tiempo. Pero hay otra aún más importante. La tercera persona es la que no habla y a la que nadie habla, una persona, dice G. Guillaume, «hors langage, une persone négative du côté langage..., qui est donc troisième sous un rang de langage inexistant» (1982: 52).

[2] El no ser de lo manifestado o *dicho* implica un supuesto o «impensado», en sentido fenomenológico, que también subtiende la acción del *decir*. Lingüísticamente, la idea es muy antigua. La encontramos en el primer fragmento del *Tao-tö-king*, de Laozi. Al no ser ningún nombre eterno —en el caso de Hegel, al no nombrar ninguno el singular concreto—, queda siempre lo innominado como un resto inmenso del lenguaje. Ahora bien, la distinción de las cosas acaece con el nombre, al nombrarlas, e incluso la sustancia se revela en un perenne no-ser. Y tal es también el trasfondo pronominal de *esto* en Hegel.

nemos un ahora y un aquí del ser en cuestión cuya esencia no se agota en el árbol dado, porque la trascienden en su capacidad supositiva. El pronombre *esto* contiene un adverbio de tiempo y otro de lugar, fundidos. El no agotarse de su esencia en el contenido que designan supone, a su vez, una negación de lo afirmado. En tal acto negativo se descubre realmente la *simplicidad mediada* de Hegel como *universalidad* (1966: 65).

Hegel observa en este acto simple de la afirmación pronominal una suposición nunca demostrada y que el lenguaje tampoco puede enunciar porque se mantiene en la universalidad del *esto* referido. La indicación adverbial de su aquí y ahora no es el punto que suponemos, el singular árbol, sino el movimiento relacional de todos los aquí y ahora, «muchos aquí», «un *simple conjunto* de muchos aquí» y «una pluralidad de ahoras compendiada» (Hegel, 1966: 68, 70). El singular negado como contenido de *esto* antepone, por tanto, en su colectividad de lugares y tiempos, un todo previo ya dado de algún modo en la presencia simple de cuanto se manifiesta, del ser algo, ser esto, aquí, ahora, etc. En todo *esto* hay un otro que no es este singular presente. Y tal otro manifiesta la universalidad indicativa que lo define. El singular sensible es supuesto e «*inasequible* al lenguaje, que pertenece a la conciencia, a lo universal en sí». Y todo esto implica, a su vez, algo sustancial y sorprendente para lo aquí tratado. Si quisiéramos decir lo singular, «bajo el intento real de decirlo se desintegraría; quienes comenzaran a describirlo no podrían acabar su descripción, sino que deberían dejarlo a cargo de otros, los cuales tendrían que reconocer ellos mismos, a la postre, que hablaban de una cosa que no *es*» (Hegel, 1966: 70).

En *esto* existe algo aludido que no se puede decir, porque todo dicho suyo es también un no-ser. *Esto* presupone una diferencia negativa de multiplicidad implicada. Y ello resulta del movimiento y duración que lo constituye. La demostración lingüística nos habla, en consecuencia, de un espacio objetivo *non dicendum*, pero aludido como supuesto. Tal suposición, indecible e indemostrable, es, no obstante, lo que no permanece de lo supuesto. Si permaneciera, todo aquí y ahora serían este árbol, como todo yo sería mi yo, y así sucesivamente. *Esto* remite sólo a la relación denominativa o pro-nominal. Todo nombre y todo objeto son un *esto* antecedente. La conciencia pro-nominaliza. Atraviesa mentalmente el espacio objetivo presentando y su movimiento se transita como forma relacional cuyo contenido niega cuanto no sea el horizonte de su capacidad relativa. Puede decirse, incluso, que la conciencia

es pro-nombre: tendencia a nombrar las cosas. En su no-ser cabe la concretud singular de todo ente. Se explica así la extensión ilimitada y significativa del pro-nombre.

La suposición pronominal posibilita en Hegel el acto sintético de la percepción como referencia de lo múltiple a lo uno. Establece, pues, la base relacional de un juicio. Recordemos ahora el eje ortogonal y cartesiano del espacio y el tiempo antes citado. La diferencia entre *éste-yo* y *esto-cosa* en el continuo sensible de la existencia acota, cuando menos, un pre-juicio o juicio antepredicativo. Al saber que el árbol no es el ahora y el aquí de *esto*, sino un singular suyo entre otros también aquí y ahora, se manifiesta también la distinción entre esto-algo y otro. Ambos extremos se dan dialéctica, inmediata y mutuamente como mediados. La consecuencia es sólo analítica y descriptiva. Sin embargo, la mera mostración de *esto* supone la tesis de algo-esto o *esto-X*, posición aún no determinada, es cierto, pero ya en trance y en búsqueda de predicado. Tiene el molde vacío de la relación predicativa. Por eso lo llamamos *de-mostrativo*.

Esto descubre así una tensión predicativa e interna. Tenemos el numerador de una fracción sin denominador concreto, la dirección de algo como *esto* hacia otra determinación suya, de donde surge, en realidad, el espacio sintagmático del discurso. Pareciera, a veces, que hay sujeto antes que predicado y, otras, predicado antes que sujeto. No hemos salido, sin embargo, de la misma dimensión *esto*. Son dos direcciones dialécticas que concurren en una misma palabra. Sujeto en cuanto se nombra algo presente en la certeza sensible —sabemos que algo existe—, pero el nombrar ya coincide con la búsqueda de una determinación aún no concreta: predica *de* algo. Por *esto* es pro-nombre y, en cuanto tal, implica diátasis —tensión— y diástesis, separación o intervalo. Esta tendencia separadora de entretiempos refleja muy bien su carácter procesivo y refuerza la base pronominal de toda palabra en cuanto signo. Consiste éste también en presentar la ausencia de cuanto refiere y nombra, como vieron A. G. Baumgarten, F. Nietzsche, H. Taine, E. Husserl y, a partir de ellos, E. Lévinas, J. P. Sartre, J. Lacan, R. Barthes y J. Derrida. En su fundamento hay una conciencia pro-nominal.

Se explican así también las vacilaciones de los gramáticos y lingüistas al definir el pronombre desde una base sólo funcional y conmutativa. Por ejemplo, el carácter móvil resaltado por M. Bréal, quien le atribuye además un rasgo instintivo y gestual —eco de los adverbios aquí y ahora. Lo considera incluso anterior al sustantivo y precedente

de las categorías (Bréal, 1982: 192). Los comparatistas han visto siempre en estas formas un refugio de los elementos primitivos del lenguaje y también, como F. Mistell, seguidor de Steinthal, el sentido formal que actúa en la formación del concepto (Gabelentz, 1984: 340). A este sentido originario remite también H. Paul al situar los pronombres en las raíces primitivas, casi pegadas a las cosas, y como sustitutos formales de sus géneros (Paul, 1968: 264).

El carácter arcaico (Guillaume, 1982: 47), resto aún apreciable en el prefijo *pro* del *pro*-nombre, así como su doble valor subjetivo y predicativo, explican también la vacilación de los gramáticos a la hora de considerarlo categoría propia o una clase de nombres, como hace A. Bello (1978: 98), o incluso categoría mixta, nombre y verbo a la vez, como es el caso de J. Vendryes (1968: 135-136). Gabelentz observa también pronombres conjugados como verbos en lenguas melanesias y el paso de la indeterminación a la determinación, lo que diríamos hoy de la significación relacional a su cumplimiento intuitivo, es un ejemplo para él del proceso constitutivo del lenguaje (Gabelentz, 1984: 345). En el pronombre resalta, como en ninguna otra parte, su forma interna.

Pero donde mejor apreciamos el carácter nominativo y proverbal es en el discurso. En él asistimos a la distancia de la forma a su referente o a la acción discursiva. Despliega un valor doble, ana y catafórico. Su capacidad fórica de retomar el discurso o una parte suya lo nominaliza o verbaliza como predicado sincrético. Convierte una acción o estado de cosas, un enunciado, en categoría nominal transitiva respecto del discurso e intransitiva en su propia significación, pues remite a un «mismo», nunca igual, presentado con otra forma. El nombre y el verbo se fijan en *pro*-nombre *ante*-predicativo dentro de una predicación supuesta. *Esto* remite a algo, a su propio referente, como relativo suyo. Su cosa es el estado de la cosa, la procesualidad del discurso. Dicho de otro modo, su contenido es el proceso relacionante de la forma.

La referencia nominal se curva entonces en transición discursiva y ésta revierte a aquélla otorgándole un contenido de discurso. El núcleo queda aparentemente vacío, pero en realidad lo llena la forma procesual de la nominalización, el fondo transitivo del nombre, al que pertenece también la relación discursiva. En *esto* confluyen potencialmente sintagma y paradigma, sus reductos sintácticos. Tal es la identidad o estado de *mismo* que hay en *esto* al ser procesado en discurso.

Este eje ortogonal pertenece a cualquier nombre, pero las formas de apariencia vacía lo revelan de modo manifiesto. La materia es aquí también, de algún modo, forma, porque contiene el algo que determina a la intención como núcleo: el estado de la cosa, su objeto. Puede decirse, entonces, que *esto* es una proposición en cuanto tenor que ha recibido una forma categorial, según la define Husserl (1957: 393), aunque diferente de la proposición copulativa, pues sólo marca la posición. No es lo mismo percibir un objeto con los sentidos, o representarlo mencionándolo, que comprender la atribución lógica de un juicio (Husserl, 1967: 278-279). Entre una mención y un juicio, como entre una designación y una proposición, hay, qué duda cabe, una diferencia cualitativa. La cualidad que expresa el juicio de una *situación objetiva* no pasa al contenido del acto que la mienta. Sin embargo, dice Husserl, tan pronto aparece *«el elemento significativo correspondiente al artículo determinado»*, esté éste presente o no, equivalen entre sí el nombre, una proposición nominal y *esto*, sin que sean, por ello, juicios (Husserl, 1967: 278).

Resulta extraño considerar una posición pura y dóxica sin tendencia a recibir algún predicamento, sobre todo si en la tesis resalta una tensión alterativa, según veíamos con Hegel. En la mención nominal de un estado de cosas dado mediante juicio, y designado bien con *esto*, bien con *El hecho de que*, o con *Que S es p*, lo mencionado va incurso como componente antepredicativo y lo reconocemos como *dicho* de un decir todavía en proceso. Su representación se ajusta a lo representado. Si no fuera así, no reconoceríamos el estado de las cosas como *hecho*, como *esto* o como *que*, forma dicente por excelencia. La síntesis de un juicio englobado como referente de un nombre no deja de ser sujeto predicativo de éste. Todo él equivale a una materia ya dotada de forma susceptible de otra *nueva*, como reconoce el propio Husserl (1967: 277). Su nombre, indicativo y no judicativo, según él, es también para nosotros atribución nueva dada a la síntesis, por mucho que tal nombre pudiera ser otro y, de hecho, lo es en cualquier otro idioma. Adquiere así valor, al menos, de proto-tesis dóxica en cuanto ser-supuesto de una forma pro-nominal y antepredicativa. Esta nueva figura noemática de Husserl (1976: 260) se adapta mejor a la realidad del pronombre considerado, pues, si bien no tiene, aislado, una esencia fija, no cabe duda que le corresponde una «vivencia primitiva», ya que ningún pronombre existe fuera de un discurso real o posible.

La lingüística ya observó este fenómeno en la evolución a materia locutiva de numerales, preposiciones y pronombres, sin relación lógica

en éstos y los primeros, como señala F. Müller (Gabelentz, 1984: 339). En cuanto nominal, *esto* comporta, siguiendo aquí a Hegel, una suposición antepredicativa en tanto actúa un componente formal relativo.

A decir verdad, si los pronombres son intermedios entre nombre y verbo; si además recubren adverbios de lugar y tiempo; si proceden o estuvieron próximos a raíces pegadas a las cosas, según H. Paul, nada extraño entonces esa dimensión locutiva y móvil que les permite recorrer y delimitar tanto la extensión nominal como la del verbo. Ahora bien, este componente formal procede, como forma interna, del espacio objetivante y alterativo que ya encierra en sí la forma *esto*. El discurso viene intencionado desde la raíz misma de la palabra como pronombre [3]. La mención evocadora trae a presencia algo ya dado, pero en el decurso de ese acto actúa asimismo la tensión dicente de la palabra. Los demostrativos designan también la distancia del signo al referente, su acción o movimiento dialéctico, así como la progresión perceptiva y expresiva del discurso. Por eso se relaciona *esto* con el *que* dicente en tanto anafórico suyo. Son marcas de la reduplicación y del metalenguaje discursivo.

La tensión antepredicativa de *esto* disuelve la hipóstasis de un estado nominal concebido como acotación de un acontecimiento. La forma interna del lenguaje, discursiva, permite fragmentar el cerco estático con determinaciones concretas, aproximándose y reduciendo, cada vez más, el campo supositivo del que parte. No hablamos con palabras, advierte E. Benot, «sino con su combinación» (1991: 80), y unas determinan a otras. La determinación es, por tanto, ley general del lenguaje y un ejemplo suyo de componente formal sería, como observamos, el neutro *esto* [4] . He ahí la explicación de su carácter intermedio e, incluso, de su valor neutro, pues atiende sobremanera a los ejes internos que cruzan el lenguaje. Es bifronte, mitad verbo, mitad sustantivo, pero también alza y baja la mirada extendiendo y reduciendo el horizonte de la significación. En su decurso, desentraña

[3] De hecho, la raíz —t— del demostrativo contenía —¿contiene aún?— una apelación fórica de segunda persona. Era decir mostrativo de un dicho para alguien.

[4] Benot aplica a la determinación genérica de la palabra los dos principios lógicos ya tradicionales, la extensión y la comprensión (1991: 21-22), adelantándose a los ejes semánticos de las gramáticas estructural y generativa, según se hacía ya en los estudios lógicos desde la antigüedad. Como todos los gramáticos, cree que, mediante este eje, también ortogonal, se reduce la suposición hegeliana hasta el punto de su individualidad. Lo evocado, ya conocido, se supone, de los interlocutores, favorece la *ABREVIACIÓN* de las situaciones y de las palabras. Tratándose de un médico ya conocido, la palabra «*Médico*, en este caso, es una *ABREVIACIÓN*» (1991: 41). Así serían inicialmente, se entiende, los pronombres, cruces de extensión comprehensiva.

valores amalgamados. No pierde rango mostrativo, pero lo efectúa en niveles diversos, convirtiendo la lengua en discurso.

Si en *esto* hay un *él* o *ello* incurso delimitado por un *aquí* y *ahora*, su referente será siempre universal de *simplicidad mediada*, nos decía Hegel. De ahí el vano empeño de todo discurso al querer reducir la suposición del comienzo y pretender cosificar así la expresión que lo sostiene. Para Hegel, el discurso «tiene la naturaleza divina de invertir inmediatamente la suposición para convertirla en algo distinto y no dejar, así, que *se exprese* en modo alguno *en palabras*» (Hegel, 1966: 70). La simplicidad aludida pasa, no obstante, por la negación de una presencia y ese algo presente está siendo ahí, antes de toda negación, aunque no lo comprendamos, sino que sólo sepamos de él en cuanto noticia sensible, está siendo, decimos, un *hay*. Lo acotamos en la fugaz permanencia del *aquí-ahora* referido a su ausencia. La entidad luego concebida como universal simple de muchos aquí y ahora, según Hegel, o la *tesis unirradial* de un «modo plurirradial de conciencia» previa, como entiende Husserl (1967: 277), no anulan la existencia *eliativa*, del pronombre *él* más el adverbio latino *ibi* y el verbo *habeo*, que, con la *i* reducida de aquél, da en castellano el impersonal *hay* (Pidal, 1968: 303, 333), el *il y a* francés explicitado por E. Lévinas como fondo inaprensible de todas las categorías, de «*neutralidad* inhumana», y que tanto el pensamiento como el lenguaje, sobre todo éste, hipostasian y sobrepujan desde el ser mismo, más fuerte, incluso, que la negación (Lévinas, 1986: 11). Cada forma suya ya sería un sometimiento, nunca concluido, de la existencia a sí misma [5]. Y el pro-nombre es, en tal horizonte, el sometimiento máximo del lenguaje a su propia determinación general, sin que nunca resulte, sin embargo, reducido, como evidencia la forma *esto*.

Así pues, la ausencia radical del pro-nombre manifiesta el proceso dicente y existencial del lenguaje. Diluye el fondo entitativo en emergencia formalizante. Al nominalizar, dice Lévinas (1986: 18, 169), el verbo transmuta en sustantivo y el nombre así dado deshace el anonimato genérico de la palabra. Es nombre con verbo implícito, un verbo de existencia: *hay*. Lo singular suyo no es, por tanto, la entidad referida, un *esto* a la mano, sino el acto dicente, la acción verbal.

[5] No es éste lugar adecuado para analizarlo, pero téngase en cuenta que el pronombre de tercera aquí aludido, en forma él o *il*, son acusativos diacrónicos, por tanto casos o caídas semánticas del nombre en dirección hacia alguien o algo. Esta función tan apelativa cuanto objetiva está presente, como un reducto, en el fondo de tales lenguas.

Si, como observa Husserl, *esto* significa lo mismo que *que S es p* o *el hecho, la circunstancia, etc., de que S sea p* (1967: 278), la hipóstasis del pro-nombre entra en paradigma nominal y contiene también un acontecimiento, la eferencia alterativa y relacionante de Otro que él mismo. A este acontecer de la unidad existencial del movimiento alterativo lo denominamos pro-nombre. En cuanto tal, ya personaliza. La persona le viene del lugar temporalizado o del tiempo acotado como articulación sentiente o *Leiblichkeit*, en acepción husserliana. El universal entitativo se singulariza en la voz articulada. El cuerpo hace sentir como resonancia universal la articulación concreta del signo. El espacio objetivo de la significación acontece en el yo locutivo que atrae lo Otro a sí sin disolverlo y descubriéndose como palabra eferente. Del universal hegeliano del discurso predica la carne sentiente de los interlocutores, cada uno según su propia capacidad de resonancia fónica.

Sabemos, con todo, que el singular fónico nunca será el universal semántico, ni la socorrida deixis el *esto* a la mano, ni el *Da* del *Dasein* el lugar concreto de la existencia. El ser dado en el lenguaje supone un ser de confianza anterior a la suposición dóxica de Hegel. Esa confianza está en la persona locutiva, que, por serlo, ya depende de otra. É. Benveniste advierte, por ello, que la deixis no basta para definir los demostrativos si no asociamos una «ostensión simultánea» a un indicador de persona. Su autorreferencia delimita el carácter «cada vez único y particular» del demostrativo, su instancia, o estancia, podemos decir, de aquí y ahora singulares. O bien la palabra lleva implícito un decir pro-nominal, o toda indicación suya, la más concreta, es siempre universal. Y no porque la lengua alcance así el discurso, según venimos diciendo con É. Benveniste (1966: 254), sino porque el discurso está en la base de la lengua. Lingüistas y gramáticos parten de una reducción de la actitud natural y existencial del lenguaje, sin saberlo, y sin efectuar la retroversión necesaria o *Rückhehre*, donde obtenemos su verdadero y originario valor significativo. La singularidad es asunto del individuo, de su participación y apropiación eferente del discurso, es decir, de la *Sinnesartikulation*.

En tanto deíctico, *esto* presenta, por tanto, algo más *ad aures* que *ad oculos*, según describe K. Bühler estas unidades. Incluso la *deixis en phantasma*, heredera, a nuestro juicio, de la suposición de Hegel, pertenece al *a priori* locutivo del lenguaje. K. Bühler no olvida la actitud natural antes citada. Al contrario, la hace explícita desde el inicio de su gran obra: «el momento dramático está preparado en todo decir que

presenta intuitivamente, y algo de él resulta aprehensible conceptualmente en la *deixis* en *phantasma»* (Bühler, 1979: 75). Este momento dramático, dialogal, estaría «fundado en la raíz de la representación lingüística» (Ibid.: 141) y entra en él también, de algún modo, como en el campo mostrativo de un actor, la deixis *ad oculos* (Ibid.: 144). Ojos, por cierto, ya mentales, semióticos, pro-nominales.

El pronomnre *esto* nos permite ver así el interior del signo lingüístico, su funcionamiento y hasta tal vez el modo de su origen, «las potencias», como las denomina J. Ortega y Gasset, «genitrices del lenguaje» (1972: 202). El ser o estar en función de otra cosa es la esencia o ser en propio del lenguaje. Por eso usamos aquí el concepto de *gramática lingüística* o estudio actualizado de sus fundamentos verbales. Su carácter neutro y suspensivo es, en realidad, ponente y tético. *Esto* evoca, incluso cuando designa, un *dicho* del que predica reduciéndolo y, por ende, argumentándolo. Mirando a lo *dicho*, lo tematiza en vacío, como huella y anáfora suya, pero en el *decir* se llena de tensión dicente, pronominal [6] . La novedad a que alude Husserl en los actos nominales no esquiva el *decir* nuevo que la retracción supone suspendiendo lo *dicho*. Lo está interpretando. Ahí ya comienza la hermenéutica, donde situamos también a la *gramática lingüística* [7]. Educe actos mentales que crean formas desde el lenguaje mismo. El metalenguaje consiste en algo más que referir una forma ya enunciada, pues el lenguaje revierte sobre sí de continuo en *nuevas* actuaciones. El pronombre

[6] La neutralización suspende activando huellas, pero la huella de *esto* difiere de la interpretación dada por la gramática generativa. La ausencia lingüística relaciona sin que comande necesariamente. En el caso estudiado, la *C*ategoría *R*ectora no sería la misma en la oración previa, ya dicha, y en la dicente. Así lo veíamos también con Husserl. *Esto* es +anafórico y +pronominal, como las categorías vacías, pero representa en discurso una cláusula reducida o categoría llena, fónica. Tendríamos, por tanto, otro problema añadido. La solución generativa es de foco alterno y recurre a la socorrida relevancia del discurso, como hacen, por ejemplo, G. Lorenzo y V. Manuel Longa (1996: 197). Pero esto presupone considerar dos tiempos o dos direcciones alternas, no simultáneas (Ibid.: 194), en PRO. Aplicadas a *esto*, mientras mirara a lo *dicho*, no sería *dicente*, pronominal, siendo así que toda proto-tesis noética supone «intacta la vivencia primitiva en cuanto a su esencia total», salvadas las necesarias modificaciones que el cambio transpositivo implica, nos dice Husserl (1976: 260-261). ¿Sería *esto* una de tales transformaciones? ¿Y lo intacto suyo? Las direcciones alternas suponen aún neutralizaciones sucesivas: mirar a una parte olvidando la otra. El caso de *esto* parece manifestarse de otro modo.

[7] Toda gramática es, en este sentido, formalización singular de una lengua. Ninguna tipología general puede resumir el compendio de todas las existentes, porque cada una apropia la acción verbal conforme a modos específicos de comprensión que remiten más allá de una tipología. Sólo una Gramática General, que ha de ser lingüística, puede dar razón del verdadero trasfondo del lenguaje. Verdadero por cuanto habrá de educir los principios que la suposición requiere y esto ya presupone recibir el mundo como interpretado.

esto, forma de las más curiosas de la lengua, nos abre así al estado de las cosas —*Sachverhalt* de Husserl— y a la mente que las considera.

Referencias bibliográficas

ALARCOS LLORACH, E. (1994). *Gramática de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.

BELLO, A. (1978). *Gramática de la Lengua Castellana*. Madrid: Edaf.

BENOT, E. (1991). *Arte de Hablar. Gramática Filosófica de la Lengua Castellana*. Barcelona: Anthropos.

BENVENISTE, É. (1966). *Problèmes de Linguistique Générale, 1*. París: Gallimard.

BRÉAL, M. (1982). *Essai de Sémantique (Science des Significations)*. Brionne: Gérad Monfort.

BÜHLER, K. (1979). *Teoría del Lenguaje*. Madrid: Alianza Universidad.

GABELENTZ, G. VON DER. (1984). *Die Sprachwissenschaft. Ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

HEGEL, G. W. F. (1966). *Fenomenología del Espíritu*. México: FCE.

HUSSERL, E. (1957). *Logique Formalle et Logique Transcendantale*. París: PUF.

— (1967). *Investigaciones Lógicas, II*. Madrid: Revista de Occidente.

— (1976). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. B. III/1. The Hague: Martinus Nijhoff.

LÉVINAS, E. (1986). *De l'Existence à l'Existant*. París: Vrin.

LORENZO, G.-LONGA, V. M. (1996). *Introducción a la Sintaxis Generativa*. Madrid: Alianza Universidad.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1968). *Manual de Gramática Histórica Española*. Madrid: Espasa-Calpe.

ORTEGA Y GASSET, J. (1972). *El Hombre y la Gente*. Madrid: Espasa-Calpe.

PAUL, H. (1968). *Prinzipien der Sprachgeschichte*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

VALIN, R. (ed.). (1982). *Leçons de Linguistique de Gustave Guillaume 1948-1949. Grammaire particulière du français et grammaire générale (IV)*. Québec: Les Presses de l'Université Laval.

VALIN, R.-HIRTLE, W.-JOLY, A. (eds.). (1985). *Leçons de Linguistique de Gustave Guillaume 1945-1946. C. Grammaire particulière du français et grammaire générale (Y)*. Québec / Lille: Les Presses de l'Université Laval / Presses Universitaires de Lille.

VENDRYES, J. (1968). *Le Langage. Introduction Linguistique à l'Histoire*. París: Albin Michel.

PRESENTACIÓN DE LA INFORMACIÓN EN ENTREVISTAS DE LA RADIO PÚBLICA ESPAÑOLA [1]

Esperanza Morales López

Universidad de La Coruña

«[...] No quedan en el lenguaje palabras y formas neutrales, de 'nadie': el lenguaje se ve totalmente malversado, recorrido por intenciones, acentuado. Para la conciencia que vive en él, el lenguaje no es un sistema abstracto de formas normativas, sino una opinión plurilingüe concreta acerca del mundo. Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de una hora. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones» (Bakhtin, 1981: 110).

[1] Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto *ADPA* (*Análisis del discurso público actual*), que se está desarrollando en el Área de Lingüística General de la Universidad de La Coruña, financiado por la *Xunta* de Galicia desde 1995 (última referencia XUGA 10402B98).

1. INTRODUCCIÓN

La *entrevista* es un tipo de *discurso público* o *institucional* [2], ampliamente extendido tanto en el periodismo profesional como en la televisión y la radio, cuya principal función comunicativa es la transmisión de información u opinión de ciertas figuras públicas o expertos en una determinada materia ante un tipo de audiencia (Heritage y Greatbatch, 1991: 106).

Desde el punto de vista funcional, la entrevista puede explicarse a partir de la noción de acto de habla como una actividad que cumple diversas funciones sociales (Heritage y Roth, 1995: 2; Levinson, 1983: 275, y 1992). Los dos roles sociales que intervienen en la misma, entrevistador *(ER,* a partir de ahora) y entrevistado *(EO),* contribuyen al desarrollo del tópico iniciado a través de un intercambio de actos de habla de pregunta-respuesta; de esta manera se produce una negociación a lo largo del proceso interactivo. En este artículo me voy a referir exclusivamente a la entrevista bipartita entre un único entrevistador y un único entrevistado [3].

La entrevista, como cualquier otro tipo de género o subgénero presente en los medios de comunicación social actuales, necesita cumplir ciertas funciones generales que son comunes también a otros géneros periodísticos: suscitar el interés de la audiencia ante el tema en cuestión, ofrecer una actitud de neutralidad y veracidad ante los acontecimientos que se citan, entre otros. Sin embargo, la ampliación del contexto de los medios de comunicación en la actualidad y la diversificación de sus posibilidades han provocado la aparición de nuevos subgéneros dentro de la entrevista misma: entrevista informativa, interpretativa, de carácter, etc. (Balsebre y otros, 1998; Cantavella, 1996). La especificidad de tales subgéneros vendrá determinada por la finalidad concreta que el entrevistador (o el medio de comunicación para el que trabaja) persiga con tal entrevista: impacto de actualidad, confirmación de declaraciones previas, petición de la opinión del entrevistado, mayor conocimiento del personaje entrevistado, etc.

[2] Existen definiciones más modernas de lo que es un discurso público (véase, por ejemplo, Agar, 1985: 147); sin embargo, la ofrecida por la antigua retórica aún es, en un sentido amplio, relevante: el discurso que tiene lugar en el *forum*, el lugar donde se discuten y debaten los asuntos públicos. Lo que sucede es que el concepto de *forum* necesita ser ampliado para incluir nuevas formas, canales y lugares de comunicación.

[3] En un trabajo anterior (Morales López, 1995) ya presentábamos, aunque de manera bastante incipiente, algunas de estas ideas.

En este trabajo, me voy a referir a un tipo de entrevista corta que se desarrolla en el interior de un informativo diario de la radio pública española; la franja horaria es una de las de mayor audiencia matinales. Por tanto, es importante destacar dos características en este tipo de entrevista, como exponemos a continuación.

Por un lado, se trata de un tipo de interacción que se inserta en otro género más amplio, el de un informativo diario. Este hecho determina que el tema de la entrevista se refiera normalmente a una de las noticias más importantes de ese momento. La función comunicativa de esta entrevista se reduce principalmente a la confirmación de la veracidad de tal noticia, de su importancia o actualidad (debido a que la información que se aborda en tal entrevista ya ha sido presentada con anterioridad en forma de titulares más o menos desarrollados); o bien a conseguir la opinión del entrevistado acerca de la noticia en cuestión.

Por otro lado, se realiza en un medio de comunicación de una entidad que es financiada por el Gobierno y, por tanto, de carácter distinto a otro tipo de medios de comunicación privados. Si repasamos la historia de la radio y la televisión públicas en España, en el periodo de transición de la dictadura a la democracia, el sistema de ente público que se adoptó fue similar al modelo francés. Así, el Director de Radiotelevisión Española es elegido por el partido que gobierna en un determinado momento, y los miembros de su Consejo de administración lo son por el Parlamento, en proporción a la representación política que en esa legislatura ostentan los diferentes partidos. En consecuencia, este medio de comunicación depende considerablemente del partido gobernante de turno, ya que refleja siempre la distribución de fuerzas políticas elegidas democráticamente. Esto explica también las continuas críticas de manipulación que ha recibido este ente público desde su creación (Bustamante, 1989: 80 y 85; para una comparación del modelo francés de radiotelevisión pública con el británico, véase Kumar, 1975).

En un contexto legislativo como el expuesto, es legítimo plantearse el tema de cómo se ejerce el poder en un momento dado a través de las distintas prácticas simbólicas que se generan desde este medio; asimismo nos podemos preguntar también en qué medida son indicativas de la perspectiva de quien ostenta tal poder.

Sin embargo, un medio de titularidad estatal necesita también ejercer el equilibrio necesario para armonizar los diversos intereses entre unos grupos y otros, defendiendo al mismo tiempo la estabilidad

democrática. En esta dirección, Hall (1973: 87-88) señala que otra de las funciones del trabajo periodístico (o de los medios de comunicación en general) es la de actuar como mediación entre lo público y lo privado, entre lo nuevo y lo tradicional; entonces, en este caso, ya no nos encontramos con la inclinación de los editores de noticias hacia una posición política determinada, sino con un sesgo informativo que tiende a preservar los valores que representan el consenso entre los diferentes grupos o instituciones. Tomando en consideración esta perspectiva de Hall, otro aspecto que será objeto de nuestro análisis es la consideración de en qué medida las diferentes construcciones discursivas contribuyen a conseguir este equilibrio de fuerzas en la defensa del *statu quo*.

Desde el punto de vista metodológico, en este trabajo parto del presupuesto de que el análisis de las diferentes prácticas discursivas no sólo es un medio de observación de los condicionamientos sociales de quienes los han generado, sino sobre todo un medio privilegiado de creación de tales condicionamientos. Es decir, los hablantes (debido a los roles sociales que representan en cada interacción discursiva) están constreñidos por ciertas dependencias sociales, culturales o políticas que les vienen dadas por razón de su papel social. Sin embargo, también es cierto que es en el proceso interactivo que se desarrolla entre los interlocutores en el proceso discursivo donde se construyen de hecho tales relaciones y se pueden romper los moldes impuestos con anterioridad. De esta manera, tal como ha sido defendido en la tradición de la Sociolingüística interaccional (Gumperz, 1982) y la Etnografía de la comunicación (Duranti, 1994: 138-139, entre otros), las prácticas lingüísticas *no sólo reflejan* relaciones de poder, sino que ellas mismas las *constituyen* en el proceso interactivo.

2. MODOS DE PRESENTARSE LA INFORMACIÓN

En este trabajo, mi objetivo es el estudio de la construcción de la noticia en el desarrollo de la entrevista a partir de las diferentes prácticas simbólicas que he denominado de *indirección*. Es a través de tales prácticas como el ER intenta conseguir, por un lado, un equilibrio entre la constricción que el subgénero mismo le impone y, por otro, la salvaguarda de los intereses del *autor* de este medio público.

Más concretamente, debido a que se trata de una entrevista incluida en un informativo diario, ésta queda limitada por la obligatoriedad de aludir en ella a una de las noticias de actualidad (normalmente una de las más sobresalientes del día). Sin embargo, este hecho puede entrar en colisión con las intenciones concretas o la posición ideológica de este medio como entidad pública (tal como se concreta en el contexto español que ya hemos explicado). Por este motivo, el ER recurre a la construcción de diferentes estrategias a través de las cuales intenta conseguir un equilibrio entre ambos aspectos.

A estas prácticas o estrategias es a lo que he denominado *procesos indirectos en la presentación de la información*; son construcciones lingüísticas y discursivas cuya intención comunicativa no se corresponde con su significado denotativo o explícito. Constituirían el sesgo intencional consciente o inconsciente que el ER construye durante el proceso de negociación del tópico de la entrevista.

Tales prácticas simbólicas pueden ser enormemente variadas, constituyéndose a partir de las distintas estructuras lingüísticas, discursivas, retóricas o argumentativas (Thompson, 1990; Van Dijk, 1995 y 1998, entre otros). Las funciones que esta diversidad de prácticas cumple en los distintos ejemplos de entrevistas que analizaremos las hemos agrupado en dos: por un lado, *defensa de la imagen* del ER en la presentación de la noticia, ante una posible amenaza que pudiera ocurrir; por otro lado, *deslegitimización* de personas o instituciones con las que no se está de acuerdo o no se comparten los mismos puntos de vista. Veamos estos aspectos más detenidamente.

2.1. Defensa de la imagen

La noción de *imagen*, definida por Brown y Levinson (1987: 1, 13), a partir de los trabajos de Goffman (1971, entre otros), se presenta como un rasgo universal de todas las relaciones humanas; consiste o bien en el deseo de toda persona de no verse impedida de hacer algo (lo que constituiría la *imagen negativa*), o bien en el deseo de ser reconocida por sus interlocutores (en este caso, nos referimos a la *imagen positiva*). En relación con la defensa de la imagen, Brown y Levinson (1987) señalan cómo los aspectos de cortesía, deferencia y tacto adquieren una relevancia especial en aquellos momentos que, social-

mente hablando, pueden significar una amenaza para la imagen del individuo, considerado tanto una persona que a título privado realiza una acción determinada como un actor social que representa a una institución concreta y cuyos intereses tiene que velar y salvaguardar.

En el discurso que nos ocupa en este trabajo, cuando el equilibrio entre la fidelidad a una narración objetiva de los hechos y la defensa de los intereses propios es una tarea difícil, el entrevistador tiende a construir diversas estrategias que contrarresten la amenaza potencial que pudiera sobrevenir: amenaza por la alusión a noticias políticamente conflictivas para la institución de la que depende ese medio público (tal como mostrará el ejemplo 1) o bien para otras instituciones democráticas (ejemplo 3); o amenaza por la crítica de incumplir el imperativo democrático de igualdad en el tratamiento mediático de los diferentes grupos políticos (ejemplo 2); entre otras posibilidades. Estos ejemplos, encabezados con una explicación de las prácticas discursivas que el ER construye en el proceso interactivo, constituyen el tema de los siguientes subapartados.

2.1.1. *Ausencia de contexto y universalización*

Hall (1973: 91-3) señala que una tendencia general de la prensa diaria y una práctica que se está extendiendo a la radio es la presentación de la «actualidad sin contexto». Este hecho tiene una importante repercusión en la radio, en donde la audiencia es socialmente más diversa y, por tanto, puede incluir un amplio grupo de población con niveles de alfabetización más bajos (aspecto que sucede mucho menos en la prensa escrita). De esta manera, a unos oyentes con menos instrucción en general se les ofrecen una serie de noticias sin información contextual que las enmarque, con las consiguientes repercusiones para la adecuada comprensión de los hechos que se relatan.

Esta tendencia puede ser explotada también en un determinado momento desde el punto de vista ideológico con el fin de contribuir a la presentación intencionada de una noticia; esto es lo que parece sugerir el ejemplo 1.

En el desarrollo discursivo de la entrevista de este ejemplo, el ER acude también al recurso de la *universalización*. Esta estrategia supone un cambio de marco en el desarrollo del tópico, de tal modo que la

narración de un determinado suceso se traslada desde la presentación particular de los hechos a una presentación más general con una intención determinada (Thompson, 1990: 61). Esta intención suele ser comunicativamente diversa, pero, desde el punto de vista ideológico, puede relacionarse —entre otras muchas posibilidades— con los deseos del hablante de pretender justificar determinadas actuaciones o, como el caso que nos ocupa, una manera de aludir a una información que resulta conflictiva políticamente.

EJEMPLO 1

Entrevista a Pascual Sala, Presidente del Consejo General del Poder Judicial, a raíz de la noticia de la designación del nuevo Fiscal General del Estado. El Fiscal anterior había tenido que dimitir debido a ciertas irregularidades cometidas en su nombramiento por el Gobierno Socialista entonces en el poder (2-6-1994).

Titular: «El Pleno del Consejo General del Poder Judicial apoya por unanimidad la designación de Carlos Granados como Fiscal General del Estado».

1	ER:	Señor Sala, buenos días.
2	EO:	Buenos días.
3	ER:	Por lo tanto, vía libre ya
4		para el nuevo Fiscal General del Estado.
5		¿Había o tenía algún problema
6		el Consejo General del Poder Judicial
7		con respecto al anterior Fiscal General?
8	EO:	No::, simplemente que:: su elección-
9		o mejor dicho:: la aprobación del informe preceptivo
10		que tiene que emitir el Consejo General del Poder Judicial
11		no fue entonces producido por unanimidad
12	ER:	hmhm
13	EO:	sino por mayoría [...]
14	ER:	¿Cómo se puede, señor Sala::,
15		digamos, definir
16		cuál es la tarea fundamental
17		de un fiscal general del Estado,
18		pues da la sensación
19		(de) que, en el fondo,
20		pues, se trata de un instrumento,
21		digamos, del Gobierno
22		para intervenir en aquellos asuntos
23		que le sean propios ¿no?
24	EO:	No, no, el Fiscal General del Estado,
25		como dice la Constitución
26		y como dice su Estatuto,
27		es el que promueve la acción de la justicia
28		y la defensa de los derechos fundamentales [...]

En el titular así como en la paráfrasis del mismo que se realiza en las líneas (3)-(4), la noticia se presenta como un nombramiento ruti-

nario, sin aportar otra información adicional sobre el hecho. Sin embargo, el nombramiento del Fiscal General en cuestión fue un tema muy polémico en aquel momento, además de complejo jurídicamente; la historia se remonta a dos años antes de la publicación de la noticia, cuando se produjeron ciertas irregularidades en el nombramiento del anterior Fiscal General por parte del Gobierno. Después de un proceso judicial para determinar la legalidad del hecho, el Tribunal Constitucional anuló el nombramiento del anterior Fiscal y hubo que proceder dos años más tarde a la propuesta de otro (el señor Granados, que es a quien se refiere la noticia del día). Esta complejidad técnica, junto a la lejanía del hecho, hace prever que al público en general le resultará difícil recordar el suceso con todos sus detalles.

Un aspecto que, en mi opinión, contribuye a determinar que no se trata únicamente de un ejemplo más de la tendencia general de la prensa y la radio actuales a obviar el contexto de una noticia, sino de una construcción discursiva intencionada, es la ambigüedad con la que el ER construye su pregunta siguiente. Con el adjetivo indefinido *algún* en la línea (5), el ER presenta el problema como desconocido para él mismo, consiguiendo así distanciarse de los hechos. La inverosimilitud de este desconocimiento de los hechos reafirma la hipótesis de que este recurso, junto con la falta de alusión a los hechos contextuales, puede considerarse en su conjunto un constructo indirecto intencional por parte del ER en la presentación de una noticia.

En la segunda pregunta, que comienza en la línea (14), el ER realiza un cambio de alianzas hacia posiciones más generales en la referencia a esta noticia. Esta estrategia se incluye en la primera de las dos subunidades de que se compone el turno del ER, líneas (14)-(17), y que consiste en la pregunta sobre la función general del Fiscal General. En la segunda parte del turno del ER, líneas (18)-(23), se inserta un comentario personal sobre este hecho.

Este comentario personal se refiere a la controversia que rodeó la designación del anterior Fiscal General, hecho que se presenta discursivamente como información secundaria; contribuye a esto último la construcción sintáctica subordinada en las líneas (18)-(23), que resulta, además, semánticamente ambigua: «... para intervenir en aquellos asuntos que le sean propios» en las líneas (20)-(23). Lo que el término «propios» significa no es nada claro.

El comentario incluye, además, cuatro expresiones o partículas que funcionan como atenuadores (*hedges*) cuya función es minimizar su fuer-

za ilocutiva: *da la sensación*, *en el fondo*, *pues* y *digamos*. Finalmente, el uso de dos construcciones impersonales con *se*, en las líneas (14) y (20), refuerza aún más la fuerza ilocutiva de este acto de habla.

Este ejemplo, pues, nos muestra que el uso de las dos estrategias mencionadas resultan ser sendas construcciones discursivas ligadas a una intencionalidad ideológica determinada; el análisis realizado apunta a dos estrategias indirectas creadas por el ER para referirse a unos hechos que ineludiblemente suponen cierto coste político, ya que estos hechos implican una actuación ilegal del Gobierno. Con ello, el ER consigue tanto minimizar la imagen negativa de la institución que representa como minimizar las críticas que pudiera recibir él mismo —o el equipo de redacción—, por parte de los grupos de la oposición política, por el hecho de no haber dado suficiente cobertura informativa a estos hechos.

2.1.2. *Heteroglosia*

Este término proviene de las discusiones de Bakhtin (1981: 93ss.) sobre el discurso novelístico. Específicamente, *heteroglosia* se refiere al fenómeno de la combinación de múltiples voces, discursos o lenguajes en el género novelesco, a través de los cuales se comunica gran parte de la información que el autor quiere transmitir. Este fenómeno también está presente en la interacción cotidiana para transmitir cualquier tipo de información; sin embargo, los recursos lingüísticos e interpretativos presentes en la conversación espontánea son mucho menos complejos. En el caso de discursos con implicaciones ideológicas, la utilización de este procedimiento adquiere mayor complejidad semántica e interpretativa.

En las entrevistas analizadas, este recurso discursivo sirve también al ER para avanzar en la negociación del significado. Con él consigue construir su propio papel de participante neutral y logra ponerse a salvo ante las críticas que recibirá de la oposición de parcialidad en el tratamiento de la noticia en cuestión (y que aparecen explícitas en la entrevista misma). Veamos el siguiente fragmento:

EJEMPLO 2

Entrevista a José Bono, miembro del Partido Socialista en el poder. El tema de la entrevista es la aparición de información relativa al caso GAL (un

asunto de terrorismo de estado investigado por la justicia de ese momento), a raíz de nuevas revelaciones de ciertos personajes públicos, como el General Sáenz de Santamaría (26-1-1996).

ER: [...] En cualquier caso, señor Bono,
por seguir un poco con todo este asunto del GAL,
¿qué es lo que está pasando exactamente
con todo eso,
con estas nuevas revelaciones,
vamos a ponerlo así,
en relación con este hecho,
tantos años después,
el General hablaba de los años ochenta, etcétera?
¿qué está pasando?

EO: Lo que ocurre probablemente
es que el Partido Popular,
o algunos de sus dirigentes,
después de su congreso,
han creído
que con el tema del terrorismo
podrían ganar algunos votos.
Ese es mi criterio.
Y por eso Aznar anuncia
aquello de que si gana las elecciones,
—si pierde no—,
si gana dice que va a «pasar página»
en el tema del GAL.
Con lo cual, lo primero que hay que preguntarse es
¿y si pierden?
¿entonces no van a pasar página?
¿van a seguir en la página que están ahora, incidiendo? [...]
Hay gentes dispuestas a ver
en- en el campo del adversario muchos defectos,
y a disculparlos en el propio.

ER: Señor Bono,
¿cree usted que
habría que pasar página también
en este caso GAL o que::
hay que seguir investigando?

EO: Mire [...]
la que hay que pasar [es] la página de ETA [...]

[El ER despide al señor Bono y, después de una serie de referencias a diferentes políticos implicados en el caso GAL, inicia una nueva entrevista en relación con este mismo tema con Álvarez Cascos, un miembro destacado del Partido Popular].

ER: [...] Hablemos de esta polémica,
que usted conoce perfectamente.
Bueno, ¿qué pasó, por fin,
en relación con la desaparición de la «Comisión GAL»?
¿Tenían, como dicen y como les acusan desde el Partido Nacionalista Vasco y desde el
Partido Socialista,
tenían ustedes miedo
a lo que pudiera contar el General Sáenz de Santamaría?

EO: Bueno,
a mí lo primero que me preocupa,
y escuchando el programa esta mañana me ratifico,
es que en estos momentos se esté organizando
una especie de operación de apología del GAL [...]
[...]

51	ER:	Por último, señor Álvarez Cascos,
52		el controvertido asunto de pasar página,
53		a lo mejor no se ha entendido bien
54		lo que ha querido decir José María Aznar.
55		¿Estarían ustedes dispuestos a-
56		a ese paso de página en caso de ganar las elecciones?
57	EO:	Pero yo creo que lo que ha dicho José María Aznar [...]

Este diálogo nos muestra un ejemplo de heteroglosia entre discursos producidos en diferentes ocasiones. Una expresión pronunciada por Aznar en un determinado espacio político (la de «pasar página») sirve a su vez a un miembro de la oposición, José Bono, para construir su crítica a la actuación del partido de la oposición en el caso GAL —líneas 22-27—. La expresión en cuestión formaba parte de la precampaña política del líder del Partido Popular ante las elecciones generales ya próximas (que de hecho se celebraron dos meses más tarde, en marzo de 1996) y algunos la entendían como una estrategia electoralista que prometía, en el caso de ganar este partido las elecciones, promulgar una cierta amnistía para los inculpados en el caso GAL.

Con el fin de seguir avanzando en el tratamiento de este tema, el ER retoma también esta misma expresión tanto en su pregunta al representante del Partido Socialista, en las líneas 31-35, como al representante del Partido Popular, en las líneas 51-54. Con este procedimiento, el ER consigue aludir a un tema controvertido y que está sirviendo de arma política entre los diferentes partidos en la precampaña electoral, pero sin que apenas represente amenaza para su imagen. Gracias a este recurso construye su rol de participante neutral al no podérsele atribuir la autoría de tales afirmaciones.

En la primera de las preguntas, la que dirige al señor Bono, en las líneas 31-35, es donde primeramente retoma la expresión de «pasar página» de Aznar, en torno a la cual el EO había construido toda su respuesta, en las líneas 11-30. Posteriormente, realiza una pregunta relativamente directa al señor Álvarez Cascos sobre esta polémica entre los partidos. A esta pregunta, el Sr. Cascos responde, en las líneas 46-50, de una manera que resulta bastante amenazadora para la imagen del ER: este político considera que la radio pública se está sumando a lo que él denomina «apología del caso GAL».

En consecuencia, en la siguiente y última pregunta, el ER vuelve a retomar el procedimiento de la heteroglosia para poder seguir avanzando en el desarrollo de la entrevista (líneas 51-54), pero guardando siempre su neutralidad; así, nuevamente, cita la expresión «pasar

página» para preguntarle a su interlocutor por este hecho; utiliza incluso una expresión que funciona como atenuador con el fin de reducir la fuerza ilocutiva de su pregunta: «a lo mejor no se ha entendido bien...», en la línea 53. Así pues, con el reiterado uso del procedimiento de la heteroglosia a lo largo de la entrevista, el ER consigue dar cobertura a unos hechos, que están sirviendo a los diferentes partidos para avivar el clima preelectoral que se respira ya, pero desde una posición de neutralidad construida; por este motivo, logra que, discursivamente, quede a salvo su imagen y la del ente público que representa.

2.1.3. *Figuras retóricas*

Una de las figuras retóricas que más están siendo estudiadas en los últimos años, tanto desde la perspectiva semántica como pragmática, es la metáfora. A partir de los estudios cognitivistas que explican este recurso retórico como uno de los más importantes utilizados por la mente humana como acceso a la organización del conocimiento (Lakoff y Johnson, 1980; Lakoff, 1986), varios investigadores se han adentrado también en el análisis de la utilización de este recurso desde el punto de vista de sus funciones discursivas (Chilton e Ilyin, 1993, entre otros). El papel de la metáfora en el discurso público es múltiple: finalidad persuasiva, mantenimiento de la imagen, establecimiento de alianzas entre los participantes, deslegitimación de alguien o algo, etc.

Estas mismas funciones pueden extenderse también a otra de las figuras retóricas más similares a la metáfora, la *comparación*; ésta se caracteriza por la presencia en el discurso de los dos dominios implicados, el real y el figurado. El siguiente fragmento muestra un ejemplo de utilización de esta figura retórica con un gran valor creativo, cuya finalidad es también reducir la posible amenaza que pudiera provenir al aludir a una noticia que pone en tela de juicio determinadas actuaciones de una importante institución democrática. Veamos este nuevo caso:

EJEMPLO 3

Entrevista al abogado de Nicolás Redondo (un máximo dirigente sindicalista) en el «Caso de la PSV» (presunto fraude en la construcción de viviendas sociales por una cooperativa promovida por el sindicato que lidera Nicolás Redondo) (14-7-94).

1	ER:	Libertad sin cargos
2		para Nicolás Redondo,
3		aunque todavía sigue como inculpado
4		dentro del tema PSV.
5		¿Cuando se solventará,
6		digamos, esta situación, en su opinión?
7	E:	Es difícil hacer pronósticos
8		en cuanto al calendario [...]
9	L:	Está, usted, por tanto, satisfecho
10		con esta primera resolución
11		del juez de delitos monetarios, ¿me imagino?
12	E:	Estoy muy satisfecho
13		por el amigo,
14		por el compañero
15		y por el defendido.
16	L:	Y la responsabilidad, por tanto,
17		en este asunto de PSV,
18		¿hacia dónde se puede ir derivando?
19		Porque, hasta el momento, sólo hay dos casos de encarcelamiento
20		y y poco más.
21		¿Hacia dónde cree usted que se-
22		que puede ir esa responsabilidad?
23	E:	En todo caso,
24		es muy discutible que haya responsabilidades penales [...]
25	L:	Antes, y en términos eclesiales,
26		se decía que se podía pecar por acción o por omisión,
27		¿no se podía también deducir
28		esta acción u omisión en el caso, por ejemplo, del señor Redondo,
29		que afirma que se enteró tarde
30		y que no sabía muy bien cómo iban las cosas,
31		porque uno se podría imaginar
32		que, si se sabía malo,
33		pero, si no se sabía, casi peor,
34		desde un puesto de esa responsabilidad?
35	E:	Así es, pero, de alguna manera,
36		hay que tener en cuenta
37		que eran organismos eh::
38		que tenían su autonomía
39		y con sus propios órganos de gestión,
40		y cada cuál debe responder de su gestión
41		no de la gestión ajena [...]

El tema que se trata en la entrevista afecta a uno de los más conocidos líderes sindicales en la época de la transición política española, un personaje además muy respetado dentro de los movimientos de izquierda. El presunto fraude que se menciona es, pues, un asunto enormemente delicado y comprometido para la vida sindical de ese momento. La entrevista se produce a raíz de la noticia que explica cómo Nicolás Redondo, después de prestar declaración ante el Juez por este hecho, ha quedado en libertad sin cargos.

En las primeras preguntas, el ER alude a diferentes aspectos de este caso —líneas 5-6, 9-11, 16-18 y 21-22— que el EO intenta responder

(se ha omitido el grueso de estas respuestas porque no resulta relevante para el punto concreto que estamos tratando aquí). A partir de la línea 25, el ER introduce una comparación un tanto inusitada en el contexto en el que surge. El ER se está refiriendo a una persona de la izquierda, así como lo es también el EO, y precisamente el término figurativo o dominio de origen de la comparación que utiliza es uno de los aspectos considerados, desde posiciones de izquierda, menos progresistas de la religión católica, el del pecado.

Este recurso figurativo sirve al ER de prefacio para preparar la alusión al punto más delicado de todo este asunto en relación con Nicolás Redondo: cómo es que este fraude le pasó desapercibido siendo, como era, el Secretario General de ese sindicato en aquel momento. Con la comparación aludida, el ER está reduciendo la fuerza ilocutiva de su pregunta al situar el tema más controvertido dentro de un marco cognitivo con el que el EO no se identifica y, por tanto, puede ser fácilmente refutado. Con ello, consigue reducir también la amenaza que hubiera podido derivarse para su imagen, para la imagen del medio público que representa e incluso también para la integridad de una institución democrática como es un sindicato.

2.2. Deslegitimación

El par legitimación/deslegitimación constituye, según Van Dijk (1998: cap. 26), un acto social complejo cuya finalidad es o bien la justificación de las acciones realizadas por determinadas instituciones (legitimación), o bien la depreciación de las acciones del oponente o adversario (deslegitimación). Estas acciones de legitimación y deslegitimación implican principalmente operaciones discursivas encaminadas a reforzar, por un lado, el poder o la autoridad de una institución o grupo, por medio de la referencia a recursos legales, jurídicos o sociales asociados con la autoridad que ostentan, y, por otro lado, a menoscabar el poder o la autoridad que otros grupos oponentes pretenden también consolidar.

En consecuencia, debido a la relación de las operaciones de legitimación/deslegitimación con las instituciones, como hemos indicado, cualquier construcción discursiva orientada a esta finalidad conlleva inevitablemente connotaciones políticas; como señala Van Dijk (1998:

256), «aquellos que esperamos lleven a cabo actos de legitimación [o deslegitimación] son los que ocupan o han sido designados para un cargo público y ejercen el poder como consecuencia de tal cargo».

En el contexto del medio público que estamos analizando, se destacan especialmente las prácticas discursivas orientadas a la deslegitimación de ciertas actuaciones de otras instituciones o de determinados individuos que han constituido una amenaza para los intereses del partido gobernante. El análisis de esta función va a constituir el segundo bloque de los ejemplos. Veamos, pues, estos ejemplos y las estrategias que se construyen para tal fin.

2.2.1. *Topicalización*

Una de las funciones básicas de las lenguas es la distribución de la información a lo largo de la cadena hablada, según esta información sea más o menos relevante para los interlocutores en la actividad comunicativa. Esta posibilidad de resaltar una determinada información sobre el resto puede tener una finalidad netamente pragmática, pero también puede ser explotada por los interlocutores con fines persuasivos o ideológicos (Van Dijk, 1995: 27-28).

El resultado es una estrategia que presenta una noticia determinada de una manera que discursivamente contrasta con la exposición de otras y que revela una cierta intencionalidad en la forma como se quiere resaltar. Así, en el ejemplo 4, la manera tan explícita como el ER presenta la noticia (la que va a servir de pie a la entrevista) contrasta con otras noticias llevadas a cabo por el ER en otros momentos (véase el ejemplo 1).

EJEMPLO 4

Entrevista a Pascual Sala, Presidente del Consejo General del Poder Judicial, en la presentación del balance anual sobre la actuación de este organismo. La noticia coincide con un momento en el que los tribunales de justicia han abierto varios sumarios sobre hechos de corrupción en donde se implica a varios personajes públicos ligados al Partido Socialista en el poder (14-9-95).

1	ER:	La verdad que::,
2		en esta memoria del año,
3		imagino yo
4		que también habrá,

5		a lo mejor,
6		alguna referencia,
7		o habrá pensado usted,
8		sin duda en ello,
9		pues, todas las vicisitudes
10		por las que ha atravesado
11		el Poder Judicial,
12		todas las críticas,
13		todas las filtraciones
14		y el:: protagonismo
15		que han tenido los jueces
16		en los medios de comunicación;
17		me imagino que éste será
18		un aspecto que usted recordará.
19	EO:	Pues sí,
20		indudablemente
21		aunque:: el:: discurso se titula,
22		precisamente,
23		«La posición constitucional del Tribunal Supremo»
24		y lo que pretende es destacar un valor,
25		que es el que puede realizar el Tribunal Supremo,
26		que muchas veces pasa desconocido
27		para la sociedad,
28		pero se tocan también
29		los aspectos que usted ha indicado [...].

En el primer turno, el ER se refiere a unos hechos sobre el Consejo que el Sr. Sala preside: «todas las vicisitudes por las que ha atravesado el Poder Judicial», en las líneas 9-11. El ER continúa enumerando toda la lista de tales vicisitudes en las líneas 12-16: *críticas*, *filtraciones* y *protagonismo de los jueces*. Esta enumeración puede considerarse una especie de *hipotiposis*, una figura retórica que proporciona una descripción vívida y pictórica de un hecho real.

Esta descripción queda reforzada lingüísticamente por el uso del artículo definido en todos los elementos enumerados. La utilización del determinante definido contrasta con la del determinante indefinido en la pregunta del ER en el ejemplo 1: «¿Tenía ... *algún* problema ...?» La repetición anafórica del determinante *todas* en las unidades informativas 12 y 13 es también un mecanismo formal que aumenta el énfasis de las palabras del ER.

Debido a la posible amenaza que esta explicitud de los hechos puede representar para la imagen del ER, éste reduce la fuerza del acto de habla que ha construido por medio de varios atenuadores: los modificadores *la verdad que* en la línea 1 y *a lo mejor* en la línea 5; la expresión *imagino yo* en la línea 3; y el marcador discursivo *pues*, línea 9. Con la presentación de esta noticia bajo la apariencia de duda, el ER parece estar protegiendo su imagen ante la respuesta del EO,

dado que éste representa uno de los máximos órganos del Poder Judicial.

La topicalización que el ER ha construido contrasta también con la respuesta del EO. Este último evita cualquier referencia explícita a los hechos controvertidos que el ER cita. Así, el Juez realiza un cambio de marco o de alianzas (*change of footing* en el sentido de Goffman, 1981) llevando la discusión hacia términos más generales sobre la función de Tribunal Supremo en un estado democrático —líneas 21-27—. Este cambio de marco le permite al EO construir su respuesta sin necesidad de estar constreñido en la dirección de la pregunta del ER. Al final de su intervención, en las líneas 28-29, el Juez confirma brevemente cómo su discurso tratará también sobre los temas que el ER mencionaba en las líneas 9-16; sin embargo, el Juez usa un término más neutro y general para referirse a estos problemas: *aspectos*, en la línea 29.

El análisis muestra, pues, cómo la intención expresa del ER es resaltar unas acciones ciertamente más negativas que positivas de uno de los órganos más importantes de cualquier régimen democrático, el del Poder Judicial. Sin una explicación adicional que explique el porqué de tales hechos inusitados en una entidad de tal alto rango, el ER ofrece una imagen deslegitimada de tal institución ante la audiencia común. Esta función queda corroborada por la cautela, discursivamente hablando, con la que trata a otras instituciones implicadas también en actividades cuanto menos controvertidas (tal como hemos indicado en los ejemplos 1 y 3).

Esta actitud del ER frente a las actividades del Poder Judicial coincide con una serie de críticas que se estaban produciendo en aquel momento en la arena política española, por parte del Gobierno y determinados miembros del partido del Gobierno (el Partido Socialista), consecuencia de la actuación de determinados jueces que investigaban presuntos delitos de corrupción en los que se implicaba a diversos altos cargos socialistas.

2.2.2. *Narrativización de los hechos*

En la presentación discursiva de ciertos hechos, el hablante puede elegir diversos estilos retóricos para referirse al estado concreto de

cosas que quiere aludir. Entre estos estilos, uno de los más utilizados en el discurso público, como demuestra la tradición retórica, es la técnica narrativa. La función de la *narratio* consiste en «la exposición o bien de una cosa sucedida o bien tenida por tal, útil para persuadir» (Quintiliano, *Institutio oratoria*, IV/2/31; véase referencia en Pujante, 1996: 70). En este sentido, el orador no presenta meramente una simple reproducción de los hechos, sino una construcción significativa de los mismos.

En los datos analizados, esta técnica aparece varias veces ligada a un único tema: la referencia a una serie de figuras públicas que en ese momento estaban siendo investigadas por los jueces por su relación con delitos de corrupción. De tales ejemplos, hemos seleccionado el siguiente fragmento:

EJEMPLO 5

Entrevista a Álvaro Cuesta, representante del Partido Socialista en la «Comisión Luis Roldán», en el Parlamento. Esta comisión investigaba el enriquecimiento injustificado de un ex-alto cargo policial, el Sr. Luis Roldán (1-6-1994).

1	ER:	[...] Sí, y entonces los puntos de acuerdo
2		están justamente en conocer
3		el que ya se sabe:: cuáles fue-
4		cuál fue el sistema de enriquecimiento
5		del señor Roldán.
6	IE:	Eh:: sí, vamos, la relación de hechos eh::
7		pues apunta a una serie de:: eh::
8		irregularidades en la gestión, [...]
9	IR:	Señor Cuesta,
10		parece que Lerma,
11		el Presidente de la Comisión Josep López de Lerma
12		decía que podría haber incluso más,
13		responsabilidades penales;
14		¿hacia dónde se podían extender esas responsabilidades?
15	IE:	Bueno mire:: [...]
16	IR:	Señor Cuesta, eh::
17		hay una información que aparece hoy:: en-
18		a través de una emisora de radio
19		y a través también de una agencia de prensa;
20		se diría o se dice
21		que Luis Roldán ha escrito mediante otra persona
22		y:: dice que no se va a presentar nunca,
23		que no va a volver,
24		que se va a cambiar incluso:: de cara,
25		va a cambiar la fisonomía
26		para empezar desde cero una nueva vida.
27		Pero, eso sí,
28		dice que no va a enviar-
29		o que no va a destapar más cosas.
30		¿Cree usted que que tiene fiabilidad esta información
31		y que el Señor Roldán

32		definitivamente va a iniciar ese nuevo camino?
33	IE:	Cualquier día cambia de sexo,
34		si seguimos con la
35		de la rumorología ¿no?
36		La verdad es que-
37		yo creo que son especulaciones eh
38		tan gratuitas como:: la de suponer si::
39		al final va a ser un travestido también, ¿no?

Desde el comienzo de la entrevista hasta la línea 15, tanto en las preguntas del ER como en las respuestas del EO, la realización discursiva del tema que ambos nos ofrecen es la de una mera alusión denotativa a unos hechos presuntamente ocurridos, que están siendo investigados por una comisión en el Parlamento. Sin embargo, la última pregunta del ER supone un cambio en la exposición de tales hechos, por medio de una presentación de lo sucedido a modo de narración. Así el ER se refiere a esta persona, huida de la justicia, que ha enviado un comunicado por medio de otra persona en cuyo texto explica sus deseos de comenzar una nueva vida en un lugar desconocido del extranjero, a condición de no revelar la información comprometida que al parecer conoce; es decir, un personaje que, a título individual, intenta negociar sus cuentas con la justicia a cambio de su silencio. En la narración de estos hechos, el ER utiliza una estructura formal trimembre —en las líneas 22-26—, fórmula común en casi todas las historias narrativas populares así como en los discursos construidos siguiendo los cánones de la retórica clásica (Atkinson, 1984: 57ss.; Pujante y Morales López, 1997: 53-54).

Lo que esta narración realiza es una reconstrucción determinada de unos hechos que nos presenta a este personaje público desde una perspectiva determinada. En este caso, la narración parece activar el marco cognitivo de un chantaje de este personaje con esos poderes públicos. Sin embargo, el ER explícitamente se desliga de la autoría de esta narración al resaltar que proviene de otro medio público. La respuesta del EO supone una alianza con este marco de interpretación, aunque avanzando un poco más en la construcción retórica: el Sr. Cuesta construye una ironía, derivando el tema iniciado hacia el mundo del travestismo. Así pues, la deslegitimación se completa con la alianza entre los dos interlocutores.

Sin embargo, en aquel momento era bien conocido por la opinión pública todo lo relativo a este asunto: que Luis Roldán se había fugado al saberse buscado por la policía y se había refugiado en un lugar del extranjero. Ciertos rumores indicaban también que se habían producido

ciertos contactos entre el Gobierno y Luis Roldán con el fin de negociar las condiciones de su entrega. Además, se iba revelando poco a poco que el asunto judicial que concernía a este personaje no era un negocio individual suyo, sino una trama de corrupción en el que estaban implicadas otras personas públicas.

Por tanto, lo que el ER consigue con la utilización de la técnica narrativa es un constructo simplificado y sesgado de unos hechos delictivos, con el que se atribuyen responsabilidades a una persona concreta, obviando la participación y colaboración de otros personajes en tales hechos. De esta forma, se consigue velar discursivamente todo el entramado que ha generado tales hechos, deslegitimando ante la audiencia a un solo personaje.

2.2.3. *Figuras retóricas*

Como ya hemos indicado anteriormente, una gran parte de la atención de los estudios semántico-pragmáticos se ha centrado, en los últimos años, en la investigación de las bases cognitivas de la metáfora, intentando explicar la gran utilización de este recurso no solamente en el discurso literario, sino en la interacción cotidiana y en el discurso de tipo persuasivo. A continuación, mostramos la utilización por parte del ER de una serie de metáforas lexicalizadas con una intención ideológica obvia.

EJEMPLO 6

Entrevista a Pedro Solbes, Ministro de Economía y Hacienda. El tema se refiere al informe sobre la economía española elaborado por el Fondo Monetario Internacional, en su última reunión en Madrid (4-10-94).

1	ER:	[...] Una asamblea
2		que va a poner punto final a toda una semana de contactos, de reuniones
3		y también eh:: de recetas,
4		como las que se han rechazado para España;
5		pero ¿qué otra cosa ha podido aportar
6		este encuentro financiero de Madrid, señor Ministro?
7	EO:	Yo creo que hay bastantes elementos
8		de interés
9		en la discusión de la semana [...]
10	ER:	Las críticas que han lanzado en-
11		referidas a nuestro país,
12		a nuestro sistema de pensiones,

13		también esas recetas
14		para crear empleo;
15		en su opinión, bueno, ¿por qué cree usted que se han lanzado por este camino?
16		¿es que no hay otra alternativa para estas instituciones,
17		señor Solbes?
18	EO:	Hay una vieja polémica
19		sobre cómo debe tratarse el problema del empleo,
20		y cómo debe tratarse el tema de las pensiones, [...]
21	ER:	Señor Ministro,
22		también quisiera preguntarle por la última receta del Banco Mundial,
23		que en algún momento da la sensación de que es algo que ya hemos oído también aquí en España;
24		en el momento en que se crea una cierta confusión sobre el futuro de las pensiones, se dice
25		que podría ser un sistema mixto,
26		un sistema que el Estado garantice las pensiones a los más pobres;
27		pero que después habría que completar el resto de pensiones
28		con el- digamos, con capital privado.
29		Este segundo balance
30		o esta recomendación del Banco Mundial
31		¿le suena a usted mejor, señor Solbes?
32	EO:	No, ellos están haciendo una propuesta de un doble sistema,
33		sistema público y sistema eh:: privado;
34		es decir, están haciendo una receta
35		en lo que ellos llaman los tres pilares [...]
36	ER:	Señor Solbes, parece que las recetas que suelen dar o que estaban dando en estos- en estas oportunidades
37		el Fondo Monetario y el Banco Mundial
38		son recetas para ricos,
39		que evidentemente serían los que no necesitasen
40		del apoyo ni de la existencia del propio estado ¿no?
41	EO:	Es- Ese es el elemento ¿no?
42		es decir, es verdad que nosotros pensamos
43		que un esquema en el que eh
44		la aportación se realice al fondo único,
45		propiedad, o mejor dicho, gestionado por el sector público,
46		la garantía de solidaridad es mayor [...]

El ER realiza una serie de preguntas al ministro sobre las conclusiones que el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial han elaborado sobre la economía española; sin embargo, al mismo tiempo el ER nos ofrece su propia valoración —o la valoración del «autor» de este medio público, en el sentido de Goffman (1981: 144-145)—, sobre el hecho en cuestión. Esta opinión propia no se produce de manera directa, sino a través de la utilización de varias metáforas lexicalizadas.

En primer lugar, se usa el término «recetas» —que se repite varias veces (líneas 3, 13, 22 y 36)—, para referirse a las propuestas que el Fondo propone para mejorar nuestra economía; asimismo, el predicado «lanzar», en la línea 15, para indicar la orientación económica

que ofrecen para España. En uno de los casos (línea 31), en el que usa términos más denotativos («balance» y «recomendación»), el ER traslada la metáfora lexicalizada al predicado (en este caso, «sonar»): «Este segundo balance o esta recomendación del Banco Mundial ¿le suena a usted mejor, señor Solbes?».

En contraste con el ER, las diferentes respuestas del Ministro se caracterizan por la utilización de términos denotativos, de los cuales no parece interpretarse significado inferido (solamente hay una excepción, la de la línea 34, en donde Solbes repite el término «receta» de la pregunta). En general, pues, en las respuestas del Ministro, se destaca la prudencia de sus valoraciones sobre el Fondo Monetario y el Banco Mundial (a pesar de que, como socialista, podría esperarse una cierta oposición a estos organismos), que contrasta con las prácticas discursivas del ER.

Éste, a través de la utilización de las metáforas señaladas, construye un marco interpretativo cuya función es la de deslegitimar la actuación del Fondo Monetario y sus propuestas económicas para nuestro país. Estas metáforas lexicalizadas le permiten construir un marco de conocimiento específico a partir de la atribución de determinados rasgos del término figurado o «dominio de origen» (*source domain*, si utilizamos la terminología de Lakoff y Johnson 1980; Lakoff, 1987: cap. 17) al término real o «dominio meta» (*target domain*). Las palabras «recetas» y «lanzarse» activan marcos cognitivos con rasgos tales como los de «simplificación», «improvisación» o «falta de profundidad en sus propuestas», para calificar las recomendaciones económicas de estos organismos. La activación de estas características es lo que, en esta entrevista, contribuye a la deslegitimación de estos dos organismos internacionales; con ello se consigue también legitimar, de paso, la actitud de las autoridades españolas que han criticado la actuación de tales organismos internacionales.

3. CONSIDERACIONES FINALES

El análisis presentado en el apartado anterior ha mostrado diferentes prácticas simbólicas a través de las cuales el periodista, a lo largo del desarrollo de las diferentes entrevistas, construye su rol social de entrevistador de un medio de comunicación de titularidad pública. En consecuencia, desde el momento que resaltamos que este hablante representa un rol social determinado, sus palabras necesitan ser anali-

zadas desde un trasfondo sociocultural concreto (Bakhtin, 1981: 110; Verschueren, 1995: 132). Cuando, además, nos encontramos con que este sujeto social habla en nombre de una institución que representa una estructura de poder determinada, el análisis necesita desvelar también el posible contenido ideológico implícito. Con todo, como señala Thompson (1990: 56), estos mecanismos lingüístico-discursivos no son portadores por sí mismos de ideología, sino que son solamente portadores de contenidos ideológicos en la medida en que, en circunstancias concretas, sirven a sus creadores para conseguir fines relacionados con determinadas situaciones de poder.

En los ejemplos mostrados, hemos podido constatar cómo la construcción de una serie de prácticas simbólicas permiten al entrevistador transmitir, vía inferencias, la intencionalidad comunicativo-social de él mismo o del autor del medio público que representa. Las razones por las cuales el entrevistador se ve impelido al uso de tales técnicas indirectas se pueden resumir en las siguientes: la dificultad de aludir a algunos de los temas, como consecuencia de su relevancia política o social; el deseo de transmitir una determinada posición ante los hechos, aunque bajo la apariencia de neutralidad; y la crítica a actuaciones de otros cargos públicos o instituciones con los cuales no se está de acuerdo.

A lo largo del apartado de análisis hemos intentado demostrar cómo estas intenciones inmediatas que el entrevistador consigue a través de las diferentes estrategias discursivas que ha construido cumplen dos funciones sociales más amplias; por un lado, a la *defensa de la imagen* del entrevistador, en tanto portavoz de una institución de carácter público, que quiere realizar el difícil juego de equilibrio entre libertad de expresión y defensa de los intereses del Gobierno y de ciertas instituciones democráticas. Por otro lado, se realiza una labor de *deslegitimación* de otras instituciones con cuyos intereses no se coincide y de determinados personajes públicos envueltos en procesos judiciales a quienes se les parece atribuir el peso de una responsabilidad que en realidad tienen que ser compartida también por otros.

Referencias bibliográficas

AGAR, M. (1985). «Institutional discourse». *Text* 5/3, 147-168.

ATKINSON, M. (1984). *Our masters' voices: The language and body language of politics*. London: Methuen.

BAKHTIN, M. (1981). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
BALSEBRE, A.; MATEU, M., y VIDAL, D. (1998). *La entrevista en radio, televisión y prensa*. Madrid: Cátedra.
BUSTAMANTE, E. (1989). «TV and public service in Spain: A difficult encounter» *Media, Culture and Society* 11, 67-87.
CANTAVELLA, J. (1996). *Manual de la entrevista periodística*. Barcelona: Ariel.
CLAYMAN, St. E. (1992). «Footing in the achievement of neutrality: The case of news-interview discourse». En Drew, P. y Heritage J. (eds.) (1992), 163-198.
CHILTON, P. e ILYIN, M. (1993). «Metaphor in political discourse: The case of the "common European house"». *Discourse and Society* 4/1, 7-31.
DREW, P. y HERITAGE, J. (1992). *Talk at work*. Cambridge University Cambridge: Press.
DURANTI, A. (1994). *From grammar to politics. Linguistic anthropology in a Western Samoan village*. Los Ángeles: University of California Press.
FAIRCLOUGH, N. (1989). *Language and power*. London: Longman.
FOUCAULT, M. (1970). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1973.
GOFFMAN, E. (1971). *Relaciones en público. Microestudios de orden público*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
— (1974). *Frame analysis*. New York: Harper & Row.
— (1981). *Forms of talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
GUMPERZ, J. J. (1982). *Discourse strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
HALL, S. (1973). «A world at one with itself». En *The manufacture of news. Social problems, deviance and mass media*, S. COHEN y J. YOUNG (eds.), 85-94. London: Constable.
HERITAGE, J. C., y GREATBATCH, D. (1991). «On the institutional character of institutional talk: The case of news interviews». En *Talk and social structure*, D. BODEN y D. H. ZIMMERMAN (eds.), 93-137. Cambridge: Polity Press.
HERITAGE, J. C., y ROTH, A. L. (1995). «Grammar and institution: Questions and questioning in the broadcast of news interview». *Research on Language and Social Interaction* 28/1, 1-60.
KUMAR, K. (1975). «Holding the middle ground: The BBC, the public and the professional broadcaster». *Sociology* 9, 67-88.
LAKOFF, G. (1987). *Women, fire and dangerous things. What categories reveal about the mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
LAKOFF, G., y JOHNSON, M. (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1986.
LEVINSON, St. C. (1983). *Pragmática*. Barcelona: Teide, 1989.
— (1992). «Activity types and language» En DREW, P. y J. HERITAGE (eds). (1992), 66-100.
MORALES LÓPEZ, E. (1995). «Buscando la neutralidad: Un análisis contrastivo de dos entrevistas radiofónicas» *Lingüística Española Actual* XVII/1, 107-125.
— (1998). «Spanish public radio: Fictionalization of events in the presentation of conflicting news». [Trabajo presentado en el *6th International Pragmatic Conference*, Reims (Francia)].

PUJANTE, D., (1996). *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

PUJANTE, D., y MORALES LÓPEZ, E. (1997). «Discurso político en la actual democracia española». *Discurso* 21/22, 39-75.

SCHANK, R. C., y ABELSON, R. P., (1977). *Guiones, planes, metas y entendimiento*. Barcelona: Paidós, 1987.

THOMPSON, J. B. (1990). *Ideology and modern culture*. Cambridge: Polity Press.

VAN DIJK, T. A. (1995). «Discourse analysis as ideology analysis». En *Language and peace*, C. SCHÄFFNER y A. L. WENDEN (eds.), 17-33. Aldershot: Dartmouth.

— (1998). *Ideology. A multidisciplinary approach*. London: Sage.

VERSCHUEREN, J., (1995). «The pragmatics return to meaning: Notes on the dynamics of communication, degrees of salience, and communicative transparency». *Journal of Linguistic Anthropology* 5/2, 127-156.

LA ESCRITURA EPISTOLAR EN LA ACTUAL ENCRUCIJADA GENÉRICA

Genara Pulido Tirado

Universidad de Jaén

La epístola es una manifestación discursiva antiquísima. Aunque hay autores que, como Rico Verdú (1981:133), sitúan su aparición en Roma no podemos ignorar la tradición griega en la que, bien como elemento integrante de una obra literaria o bien de forma independiente, es de justicia citar al menos a Homero (*Ilíada,* VI), Heródoto y las cartas apócrifas de Aristóteles y Demóstenes. Pero es que además va a ser en la Antigüedad cuando se empiece a teorizar sobre este peculiar tipo de escritura, constituyéndose una *Ars Epistolica* (Suárez de la Torre, 1988) que aún hoy, dada la confusión teórica que existe en este campo, debemos tener presente. La epístola clásica, entendida tanto en su relación con la literatura como en la Biblia o en sus distintas manifestaciones de tipo administrativo, ha sido objeto de un buen número de estudios críticos. La historia de tan conflictiva forma literaria es amplia y presenta abundante variedad formal, temática y funcional, como ha puesto oportunamente de manifiesto López Estrada (1960), entre otros.

Sin embargo, la epístola que aquí nos interesa es la moderna, la que surge a partir del siglo XVIII —aunque desde el XV aumenta notablemente su cultivo, ya que ofrece un ámbito de libertad sumamente atractivo tras la desaparición de la sacralizada y estamental Edad Media—, a la par que la burguesía y el concepto de sujeto libre, pues es entonces cuando aparece la carta privada en tanto que manifestación de la privacidad de un sujeto que se la transmite a otro; si bien, también es cierto que tal privacidad se ha visto rota con frecuencia por la publicación de epistolarios que en principio no estaban destinados a un público amplio. Este hecho histórico, el ascenso de la burguesía, va acompañado de otros que influyen de forma decisiva en el aumento de epístolas literarias desde el siglo XVII, como son el desarrollo del sistema postal, el estudio escolar de las epístolas latinas, la moda de la carta familiar en Francia e Inglaterra o la aparición de abundantes manuales de carácter didáctico sobre tal tipo de escritura. Hay que tener en cuenta, en cualquier caso, que en sus inicios muchos de los representantes de la nueva clase emergente sólo tienen acceso a la escritura a través de la carta, la cual se convierte así en un lugar privilegiado y único para manifestar y consolidar la nueva noción de sujeto. El papel que ocupan las mujeres es fundamental ya que, abocadas al silencio impuesto por una sociedad patriarcal, van a encontrar en la carta un medio adecuado para exponer elementos pertenecientes al ámbito privado. Además, se considera que la carta es más apta para la transmisión de sentimientos —frente a la razón—, como el diario, la biografía o la confesión, por lo que también se alega este hecho para vincularlas al mundo femenino.

Conviene recordar que el interés por la carta o la epístola se manifiesta en la retórica: las *artes dictaminis* medievales o los *formularios* son una buena muestra de ello a la vez que de su carácter normativo y alto grado de sistematización (conocidas con las cinco partes en que debía dividirse toda carta: *salutatio, captatio benevolentiae* o *expressio malevolentiae, narratio, petitio* y *conclusio*). Si la Edad Media recibe la tradición grecolatina, ésta es sometida a un intenso proceso de formalización en el que la rica reflexión teórica presente en el pasado tanto es escritos sobre el género epistolar, en estudios generales de retórica o en las epístolas mismas, es sustituido por un conjunto de modelos que se ofrecen como objeto de imitación. Esta práctica, con el retroceso que implica en un nivel teórico literario, va a tener un amplio cultivo en los siglos siguientes, si bien es cierto que a partir del Renacimiento la epístola presenta una complejidad considerable, como se deduce de las siguientes palabras de Ynduráin (1988: 78):

> «En cualquier caso, la epístola se presta y permite las más variadas formas y contenidos. Dada la variedad de situaciones contextuales en las que puede aparecer, las encontramos dentro de otras obras, teatrales o narrativas, y pueden convertirse en novelas tanto una sola carta como una serie de ellas. Sirven para introducir otras obras, como prólogo, o identificarse con un tratado u oratio. En la realidad, coinciden con las nuevas o relaciones. Por otra parte, su naturaleza las hace especialmente aptas como vehículo de preguntas y respuestas, lo que las acerca a las *questioni* y, en algunos casos, entran de lleno en esta modalidad literaria tan característica de la misma época en que florece la carta. Por la forma, la epístola coincide y eventualmente adopta los contenidos de la autobiografía y el diálogo, en cuanto esos géneros se sirven también de la primera persona.»

En principio, podemos decir que la carta interesa como manifestación comunicativa que pone en contacto al menos a dos sujetos, uno de los cuales transmite unos contenidos a los que el segundo accede y puede contestar, por lo que la comunicación, en este caso, como en toda manifestación literaria, es una *comunicación a distancia* que difiere de la comunicación que se establece entre varios sujetos presentes que hablan y reciben respuestas en el acto, directamente.

La existencia de cartas específicamente literarias, por otro lado, puede llevarnos a cuestionar el carácter de esas otras cartas que, al menos en apariencia, no han sido escritas con propósito estético alguno. Todo ello, sin embargo, no elimina el interés que ofrecen estas manifestaciones en el ámbito de los estudios literarios contemporáneos, sobre todo en una época en la que, tras una superproducción de estudios sobre el concepto mismo de lo literario, aún no estamos en condiciones de ofrecer una definición única, universalmente válida. Existen asimismo otros factores que deben considerarse. La carta o epístola forma parte de una amplia gama de manifestaciones escritas que se vienen englobando, por lo general, bajo el marbete de *escrituras del yo* o *escritura subjetiva*, esto es, biografías, autobiografías, memorias, diarios, etc., en torno a las cuales existe en la actualidad un interés crítico muy destacado en el que, a mi juicio, debería incluirse la carta, la cual participa, durante todo el siglo XX del cultivo abundante de una peculiar forma de escritura subjetiva cuyo carácter literario, como en los demás casos citados, habrá como mínimo que discutir, previa determinación de lo que se considera hoy que es la literatura, al igual que su concreta pertenencia a un determinado género literario. No extraña, por tanto, que Morales Ladrón (1996: 285, n. 2) afirme:

> «Uno de los precedentes más inmediatos de la epístola literaria hay que buscarlo en las memorias y en el género del diario, como podrían ser los

> de Samuel Pepys (1633-1703), que nos informan de toda una serie de acontecimientos históricos. De hecho, el arte del diario creció con el de la biografía y la autobiografía, y su relación con el desarrollo de la narrativa epistolar no debe ser desestimado.»

Y es que una carta sin destinatario quedaría convertida de inmediato en un diario, una confesión o una biografía. De ahí que la existencia explícita de tal elemento de la comunicación como característica definitoria de este tipo de discurso —«*la imaginación del tú por parte del yo que escribe*» (Guillén, 1998:196)— no pueda ser olvidada nunca.

Es a partir de la Generación del 98 en España cuando las cartas —junto al ensayo (Concejo, 1981), al que sirve para justificar en una determinada época (Beltrán Almería, 1996: 244)—, sobre todo las de autores que han destacado en sus respectivas actividades literarias, han cobrado un gran interés por parte de la crítica. Ello se manifiesta, ante todo, en la recopilación y publicación de abundantes epistolarios. Gallego Morell (1986: 211) ha notado este hecho:

> «A partir de las Cartas de Bécquer [Cartas literarias a una mujer aparecen publicadas y contienen lo que es la mejor expresión de la poética de su autor], el género se significa y se prodiga.»

El fenómeno lo explica Gallego Morell (1986: 211) en los siguientes términos:

> «[...] el hecho de que la literatura española del siglo XX se comience a historiar bajo el método generacional, más o menos libremente aplicado, atrae el interés hacia el género epistolar que viene a ilustrar y a dar luz en torno a la obligada comunicación personal entre los hombres de una misma generación, aspecto que constituye uno de los ocho postulados de Petersen, plantilla obligada al ensayar una aplicación del método.»

El deseo de estudio procede igualmente de un desmedido interés por la vida privada que, aunque con antecedentes (Ariés y Duby, 1990), está cobrando tintes patológicos en los últimos años, y la prensa llamada amarilla nos ofrece abundantes muestras de ello. Este interés por lo privado se traduce en el campo de las letras en un deseo de conocer a la persona de carne y hueso cuyas obras literarias se presentan como producciones de enorme importancia que han hecho que determinados

autores-personas pasen a formar parte de la cultura y la historia de toda una época. Si a esto unimos elementos concretos como homosexualidad, disputas, o amoríos varios, el interés se dispara.

En estos momentos, en los que la crítica biográfica no es ya lo que fuera a finales del siglo XIX y principios del XX, la vida de los escritores sigue interesando en tanto que puede ser un elemento, entre otros muchos, que contribuya a explicar su producción literaria. Las cartas, debido a la variedad señalada, pueden ofrecer valiosos elementos de interés crítico y teórico literario: el proceso de gestación de una obra, las variantes de poemas, ideas sobre el ser y la función de lo literario, esto es, poéticas, o las relaciones entre escritores y artistas de una época que sirven para reconstruir el ambiente literario de aquélla, por poner algunos casos. El reciente número monográfico de la revista *Monteagudo* dedicado a *Epistolarios y literatura del siglo XX* es una buena muestra del interés crítico-literario y el papel desempeñado por la epístola en la literatura de nuestro siglo. Es de lamentar, sin embargo, que tal proliferación de la escritura epistolar no haya ido acompañada de una consecuente teorización en nuestro siglo, época deficitaria de reflexiones en este sentido, si pensamos en la rica y extensa tradición existente al respecto.

Y es que aclarar el carácter literario o no literario de determinadas cartas es necesario por cuanto las cartas privadas han sido situadas, con frecuencia, al margen de la literatura, como señala Pagés-Rangel (1997: 6):

> «[...] estas cartas [privadas] han sido tradicionalmente excluidas del parnaso de los géneros literarios "mayores", de la dignidad del valor estético que éstos ostentan y de la autonomía que ellos reclaman para sí. Acostumbrada a modelos de lectura que privilegian textos y géneros claramente demarcados como "creativos" o "de ficción", la crítica literaria ha preferido no adentrarse demasiado en un territorio textual que dificulta e incluso pone en cuestionamiento las premisas básicas sobre las que se instala su análisis e interpretación. Así, en el árbol de la genealogía de la literatura, la carta privada ha compartido junto con la autobiografía, la memoria y el diario un destino y un espacio temporal: como sus parientes cercanos, ha sido, hasta muy recientemente, un sub-género, una especie secundaria, un miembro de una familia hegemónico.»

La misma Roxanna Pagés señala la asociación que se establecía en los siglos XVIII y XIX entre la carta y la comunicación oral, lo que equivalía a dar una ilusión de no-ficcionalidad. La visión de la carta como una imitación del diálogo o la conversación es, como pone de manifiesto Guillén (1998: 200), uno de los tópicos que más se han

repetido a lo largo de la tradición a pesar de que en el epílogo de *De elocutione* de Demetrio, o seudo-Demetrio, ubicado en el 270 a.C., se llame ya la atención sobre el hecho de que la la comunicación epistolar es una forma de escritura «y como tal no puede considerarse, a diferencia del diálogo, como la imitación de un intercambio hablado, como habla, o como simulacro de habla». Violi (1987: 87-88) entiende los epistolarios como «formas específicas dentro deuna tipología más amplia de la interacción». En términos similares se manifiesta Roca Sierra (1990: 333) tras estudiar los elementos característicos de la epístola:

> «Nos encontramos, pues, ante un género sintético, fronterizo, bifronte: conjunción de dos tiempos diferentes, vínculo de dos espacios distantes, confluencia de lo puramente enunciativo con la constante referencia metatextual, límite entre la interacción dialógica y el discurso autónomo, máxima expresión, en suma, de la utilización retórica al servicio de la comunicación entre los hombres.»

0 Suárez de la Torre (1987: 177): *«La carta es ante todo un instrumento de* comunicación humana».

Ahora bien, decir que la epístola es un medio de comunicación es constatar una evidencia que en nada aclara su carácter de género literario, aunque facilite su estudio semiótico, ya que la mayor parte de las formas de comunicación humana no sólo es independiente sino anterior al surgimiento mismo de lo literario. (Pensemos en la conversación como fórmula primera y privilegiada.) Pero, en tanto que forma de comunicación, la epístola tiene unas características propias, como es la existencia de un emisor, un mensaje y un destinatario, constituyéndose en una forma de comunicación de carácter dialógico que entronca con la conversación, pero que, a su vez, difiere de ella porque lo que presenta es un *«Diálogo diferido,* un diálogo que tiene lugar en ausencia de uno de los dos interlocutores» (Violi, 1987*:* 89). El *emisor* y el *interlocutor* son, a su vez, *narrador* y *narratario* de un discurso que, aunque privado, puede publicarse, lo que conlleva una tarea editorial nada fácil que suele compartir buena parte de los epistolarios que son fruto de la recogida de cartas privadas que no fueron escritas para tal fin.

Si hablábamos más arriba de las dificultades que presenta definir lo literario, en el caso de los géneros literarios la situación se complica: junto a la incertidumbre de lo que pueda ser la literatura, hay que añadir el problema de determinar, en un marco amplísimo, una serie de

delimitaciones y caracterizaciones que presentan un carácter institucional histórico y, a la vez, formal y taxonómico. Toda esta confluencia de intereses y elementos dispares está sin duda en la base de las teorizaciones que se vienen produciendo acerca del concepto de género literario en general y de determinados géneros literarios en particular durante siglos. Y en el origen Aristóteles, pues, como ha sabido resumir Garrido Gallardo (1988) en una frase afortunada, buena parte de esta teoría no es más que «una vasta paráfrasis de Aristóteles».

Ni que decir tiene que esta situación afecta a todas las manifestaciones literarias, pero incide más sobre aquellas que presentan, como la epístola, un carácter fronterizo ydifícilmente pueden incluirse en la categoría de «lo lírico», «lo épico» o «lo dramático» sin más. En este contexto destacan claramente dos intentos de clarificación que, sin ser excluyentes, constituyen dos importantes revulsivos que aún hoy no han surtido su debido efecto, precisamente por ello es necesario seguir hablando del tema. Me refiero a los trabajos de Guillén (1998) y Beltrán Almería (1996).

Beltrán Almería (1996: 246) apunta la, a su juicio, lamentable situación de la teoría de los géneros literarios

> «Justamente porque se empeña en buscar lo esencial en lo superficial e ignora precisamente aquello que constituye el alma de la literatura, lo estético. En el terreno de los géneros literarios epistolares esto significa el intento de comprender este fenómero por el parentesco con la carta misiva, relativizando precisamente el hecho de que la misiva es un género práctico y los géneros que nos incumben ni una cosa ni otra, sino —lo que no es la carta misiva— literarios, esto es, estéticos.»

Aunque el daño que la retórica ha causado a la teoría y práctica epistolares de una determinada época es incuestionable, a estas alturas sabemos que retórica no es sinónimo de preceptiva, y que la recuperación de la disciplina clásica en su integridad, al tiempo que se enriquece, está prácticamente lograda al final del siglo XX. Por tanto, no creo que existan razones para rechazar la retórica en su globalidad, aunque la apuesta que Beltrán Almería realiza por la estética se entiende por cuanto permite al crítico establecer una relación entre la epístola y las estéticas serias y festivas tras afirmar que la carta, frente a otros géneros literarios, sólo surge con la escritura, a cuyo mundo pertenece.

Entre reflexiones oportunas, Beltrán Almería habla de «géneros epistolares», pero ¿existen los géneros epistolares?, y, si existen, ¿cuáles son? Considerar como géneros epistolares aquellos que la tradición, desde el mundo griego, nos viene presentando como tales en un momento u otro de este vasto período de tiempo no facilita una mayor comprensión teórica, ya que, primero tendríamos que recordar que la literatura no ha existido siempre, y, segundo, si cuestionamos la teoría y las categorías genéricas heredadadas, no podemos, al mismo tiempo, aceptarlas en un caso concreto sin la consecuente justificación teórica. Un repaso a la distintas teorías de y sobre los géneros literarios que han aparecido en el siglo XX (Garrido Gallardo, ed.,1988) nos puede mostrar la existencia de un gran interés y no pocos esfuerzos, si bien es cierto que el formalismo imperante en buena parte de este período es el que ha determinado el mayor número de estas teorías empeñadas con frecuencia en cambiar nombres y establecer más clasificaciones atendiendo a criterios formalista-estructurales, lingüísticos en definitiva —ya se trate de lingüística tradicional o lingüística del texto—, que no parecen haber zanjado el problema, ya que todas esas teorías se ven desbordadas por una práctica discursiva variada, rica y compleja. Este hecho no conlleva ninguna descalificación puesto que lo normal es que los avances en el campo de las Humanidades se produzcan de forma paulatina; en este sentido hay que apreciar en su justa medida los esfuerzos de Todorov, Genette, Van Dijk, Bajtín y otros muchos por establecer en los géneros literarios nuevos criterios o modificar los ya existentes. Y también los esfuerzos de Beltrán Almería cuando llama la atención sobre la situación de los «géneros» epistolares.

A Claudio Guillén le debemos una lúcida reflexión sobre literatura y epistolaridad. No basta, como señala el teórico, con que las cartas estén bien escritas para poder hablar de literatura. Por ello recurre a tres criterios básicos: la capacidad de leer y escribir, la literariedad y la poeticidad, términos estos últimos tomados de la *Teoría de la literatura* de García Berrio y entendidos en un sentido concreto:

> «La literariedad es, según él [García Berrio], una opción con la que el escritor y el lector se comprometen desde un principio. La poeticidad es un valor producido por la escritura y la lectura, por medio de la intervención de una imaginación simbólico-imaginativa que no es meramente individual, sino ampliamente representativa o, puede decirse, antropográfica» (Guillén, 1998: 179).

A pesar de que los citados criterios son cuestionables, y más si tenemos en cuenta la crítica del profesor Guillén a aquellas escuelas crítico-

literarias empeñadas en centrarse en el lenguaje de los textos, en sus procedimientos verbales, este hecho no le impide señalar elementos de importancia teórica incuestionable en relación con la epístola. Así que, aunque la ficción o la ficcionalidad es importante en la determinación de lo literario, ni toda manifestación literaria ha de ser necesariamente ficticia ni, sobre todo, toda manifestación ficticia es literaria, por lo que aplicar este criterio al campo epistolar nos conduciría a

> «dar cabida a cartas que no son literatura, o lo son ambiguamente, o se encuentran al borde de las instituciones literarias; y que por lo tanto superan, gracias a la vasta dimensión de lo ficcional, la severa dicotomía que divide las cartas en dos áreas o campos absolutamente heterogéneos» (Guillén, 1998: 180).

Se refiere a los géneros epistolares frente a las cartas llamadas reales. De ahí que se imponga resaltar que, aunque sea ficcional, la carta no es novela, ni autobiografía, ni diario íntimo, pues en ella destaca la orientación hacia un destinatario. Por otra parte,

> «La carta, y ello es decisivo, procura no suprimir el requisito inicial de veridicidad. De tal suerte se va produciendo y estableciendo la ilusión de no ficcionalidad epistolar, que, a diferencia de otras, supone de manera específica la copresencia en un mismo entorno —más o menos amplio por supuesto del receptor de la carta» (Guillén, 1998: 187).

De ahí que proceda hablar de un doble pacto epistolar: el que conlleva la aceptación por parte del lector real de la necesaria vinculación del «yo textual» de la carta al «yo real» y un segundo pacto relativo al hecho de que el lector también existe desde la perspectiva de quien escribe la carta y está vinculado además al «tú textual».

Hasta aquí el profesor Guillén caracteriza oportunamente esta concreta manifestación discursiva, pero intentar situar tales teorías en determinados moldes genéricos conlleva no pocos riesgos. En principio, al borrar la distinción entre carta imaginada y carta real, la determinación del posible carácter literario de éstas se complica —y la amplitud y variedad de fenómenos que encontramos aquí pueden detectarse en otros ámbitos discursivos en los que también nos interesa determinar su carácter literario o no literario—, ya que, en términos generales, aunque una carta imaginada puede ser real, esto es, el autor puede contar hechos imaginados al receptor, una carta imaginada es

fundamentalmente literaria, aunque también puede incluir algún que otro elemento real. En segundo lugar, fundir carta familiar, epístola en verso y novela epistolar en tanto que «los tres géneros principales que el cauce de la comunicación epistolar hizo posibles» (Guillén 1998: 208-209) conlleva una simplificación de manifestaciones muy diferentes entre sí —y, por otra parte, escasas en el marco de los múltiples discursos de carácter epistolar— que contradice la complejidad y variedad del fenómeno epistolar que Guillén señala en más de una ocasión.

El problema en la teoría de este autor surge no sólo por la utilización de conceptos de operatividad cuestionable como literariedad y poeticidad, sino por un intento de clasificación genérica que le conduce, obviando sus propias teorías en este ámbito (Guillén, 1985), y sin obtener con ello resultados positivos, a recurrir al concepto de «género autorial» que expone Cabo (1992) en relación con la literatura picaresca como género que se va conformando en el texto al tiempo que se utiliza, o a las teorías que Genette expone en *Ficción y dicción* (1991) sobre poética constitutiva o condicional —obra en la que se nos presenta, dicho sea de paso, una clasificación de los géneros literarios basada en la dicotomía ficción/poesía más que cuestionable, ya que pocos o ninguno son los argumentos que pueden esgrimiese en la actualidad contra el carácter ficticio de la poesía—.

Puestos a buscar un espacio a la epístola en el marco de los géneros literarios tal como está fijado en la teoría del siglo XX, también podríamos recurrir a la misma distinción que Guillén (1985) establece entre cauces de representación, géneros propiamente dichos, modalidades y formas; o la distinción de Bajtín (1929) entre géneros monológicos y dialógicos ampliando estos últimos más allá de la novela; o la nada desdeñable consideración de Genette (1977) entre serie genérica, grupo genérico, antigénero, contragénero o plurigénero. Pero todos estos intentos de inclusión serían forzados como ocurre con otras muchas formas de escritura actuales que se vienen considerando literarias y que en la práctica van delante de la teoría, porque no podemos negar que la mezcla de las tres categorías clásicas —esto es, la lírica, la épica y la dramática— es bastante frecuente en nuestro siglo. Dar prioridad a los conceptos heredados antes que a la realidad literaria de una época constituye un error que ya denunciaron quienes se opusieron frontalmente a la preceptiva. Y es que si la teoría de la tragedia de Aristóteles presenta una solidez tal que la ha hecho pervivir a lo largo de los siglos es porque Aristóteles teorizó sobre la realidad literaria de su época, y así lo puso de manifiesto sin complejo alguno.

A estas alturas, sin embargo, la dilucidación de las distintas cuestiones de índole crítica y teórico-literaria presenta mayores problemas por la existencia de una serie de vicios heredados que en muchas ocasiones se consideran verdades incuestionables e imperecederas. Por ello urge un cuestionamiento radical en este ámbito, requisito indispensable para poder alcanzar un avance real y dejar de dar vueltas en torno a un mismo eje desgastado. Como ha sabido señalar certeramente Schaeffer (1983: 157):

> «Hay que ver claramente que lo que se ventila en este debate no es ya literario ni incluso epistemológico, sino ontológico, puesto que atañe a la *teoría del ser: quid/quod est?* Los sistemas genéricos románticos (el de Fr. Schlegel, por ejemplo), los del idealismo alemán (Schelling, Solger y Hegel), al igual que la teoría de Croce, tienen, a este respecto, una ventaja segura sobre los innumerables sistemas o anti-sistemas posteriores que se inspiran en ellos: que formulan explícitamente la apuesta ontológica que constituye el fundamento real de su discurso genérico. Hay que añadir inmediatamente que, al fin y al cabo, sin embargo, esa ventaja es inútil, porque lo único que hace es imponer la conclusión de que toda argumentación racional es imposible en este campo teórico en el que decidirse por una u otra teoría genérica implica que uno pasa con todos sus trastos al campo de la ontología correspondiente.»

Para terminar, y habiendo hecho una síntesis significativa en torno a la teoría contemporánea de la epístola, se puede afirmar que las contribuciones, en lo que se refiere a su caracterización, son importantes y sin duda constituyen una base que deberán tener en cuenta los investigadores en el futuro. Sin embargo, en lo relativo a la determinación del concreto carácter literario que pueda presentar la epístola moderna teniendo presentes todas sus posibles variantes así como el género en el que deberían incluirse, la situación es sumamente confusa, pues las afirmaciones basadas en la inercia de la tradición —«géneros epistolares», «la epístola como género»— son a todas luces insuficientes. La revisión de la cuestión genérica propuesta más arriba es del todo necesaria en este campo, y, si tal revisión tarda en llegar, ello no debe constituir un obstáculo para que la reflexión sobre el tema continúe, ya que no se trata de una cuestión aislada por cuanto en este tránsito de milenio nos encontramos con numerosas manifestaciones discursivas que están en espera de que una disciplina de sólidos fundamentos teóricos determine su carácter literario así como el lugar que han de ocupar en este campo. Y no son pocas las manifestaciones discursivas que, al igual que la epístola, se mueven fundamentalmente en la esfera del sujeto (y en la de lo subjetivo, aunque no entendido como lírico),

hecho que hay que ligar al papel desempeñado por el sujeto no sólo tras el surgimiento y consolidación de la burguesía, sino también, y sobre todo, en el pensamiento postmoderno que tanto ha pregonado su crisis y desmantelamiento definitivo. Pero, como todos sabemos, el sujeto no ha muerto, y para demostrarlo tenemos una abundante escritura que no puede ser leída ni teorizada al margen de esta categoría en la que sin duda habrá que situar la base de futuras teorizaciones, las cuales, por otra parte, no podrán ignorar tampoco que este concepto, desde el siglo XVIII hasta la actualidad, ha cambiado. Por ello, no parece arriesgado afirmar que la epístola, junto a otras muchas manifestaciones literarias importantes desde el siglo XVIII y abundantes en nuestra época, debe incluirse en un género de escritura —se llame como se llame— en la que se destaque, se teorice oportunamente y se determine la presencia y función del sujeto.

Referencias bibliográficas

ARIÉS, Ph., y DUBY, G. (eds.) (1990). *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada.* Madrid: Taurus, tomo 8.

BAJTÍN, M. (1929). *Problemas de la poética de Dostoievski.* México: FCE, 1986.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (1996). «Las estéticas de los géneros epistolares». *1616* X, 239-246.

CABO ASEGUINOLAZA, F. (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca.* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

CONCEJO, P. (1981). «El origen del ensayo hispánico y el género epistolar». *Cuadernos Hispanoamericanos,* 158-64.

GALLEGO MORELL, A. (1986). «Las cartas de Lorca y Lorca en sus cartas». En Soria Olmedo, A. (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca,* 197-209. Granada: Edición del Cincuentenario.

GARRIDO GALLARDO, M. Á. (ed.) (1988). *Teoría de los géneros literarios.* Madrid: Arco/Libros.

GENETTE, G. (1977). «Géneros, "tipos", "modos". En Garrido Gallardo, M. Á. (ed.) (1998), 183-233.

— (1991). *Ficción* y *dicción.* Barcelona: Lumen, 1993.

GUILLÉN, C. (1985). «Los géneros: genología». En *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Líteratura Comparada,* 141-180. Barcelona: Crítica.

— (1998). «La escritura feliz: literatura y epistolaridad». En *Mútiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada,* 177-233. Barcelona: Tusquets.

LÓPEZ ESTRADA, F. (1960). *Antología de epístolas. Cartas selectas de los más famosos autores de la historia universal.* Barcelona: Labor.

MORALES LEÓN, M. (1996). «La dialéctica entre la presencia y la ausencia ficional del destinatario en el discurso epistolar». *1616* X, 285-295.

PAGÉS-RANGEL, R. (1997). *Del dominio público: Itinerario de la carta privada.* Ámsterdam: Rodopi.

RICO VERDÚ, J. (1981). «La epistolografía y el "Arte nuevo de hacer comedias"». *Anuario de Letras* 19, 133-162.

ROCA SIERRA, M. (1990). «Retórica del discurso epistolar». En *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguajes,* II, 327-34. Madrid: UNED.

SCRAEFFER, J-M. (1983). «Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica». En Garrido Gallardo, M. Á. (ed.) (1998).

SUÁREZ DE LA TORRE, E. (1987). «Ars epistolica. La preceptiva epistolográfica y sus relaciones con la retórica». En Morocho Gayo, G. (coord.). *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma,* 177-204. León: Universidad de León.

VIOLI, P. (1987). «La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar». *Revista de Occidente* 68, 87-99.

VV.AA. (1998). «Epistolarios y literatura del siglo XX». *Monteagudo* 3 [monográfico].

YNDURÁIN, D. (1988). «Cartas en prosa». *Academia Literaria Renacentista* V-VIII, 53-79.

IDEAS SOBRE LA NARRATIVA DE VISSARIÓN BELINSKI

José R. Valles Calatrava

Universidad de Almería

1. LA FIGURA DE BELINSKI

Vissarión Grigórievich Belinski (Sveaborg, 1811-Petersburgo, 1848) es, sin duda, un crítico tan afamado y conocido en Rusia y en el mundo eslavo —e incluso en algunos países de la antigua *esfera occidental* como Inglaterra o Italia— como casi desconocido en el ámbito hispánico: los textos del padre de la crítica rusa y fundador de la que podría denominarse crítica social-realista, continuada por sus epígonos Chernishevski, Dobroliúbov y Písarev, aún no han podido leerse en español [1].

[1] Aparte de las numerosas ediciones de sus obras completas y escogidas en ruso, puede accederse a una selección de sus textos metaliterarios en Belinski, *Textes philosophiques choisis* (Moscú, 1948) (*Selected Philosophical Works*, con introducción de M. Yovchuk), *Über die Klassiker der Russischen Literatur* (1953) y *Essais critiques*, con introducción de V. Kouleshov y traducción de A. García (1976). También puede

Curiosamente, en la actualidad, como consecuencia de esos movimientos pendulares sociohistóricos, políticos e ideoculturales, tan comunes en Rusia como en la propia España, la figura de Belinski —y la de sus seguidores—, tan influyente y entronizada en Rusia durante tanto tiempo a partir de las alusiones de Lenin —por vez primera en 1914, en el artículo «Sobre el pasado de la prensa obrera en Rusia» publicado en *Rabóchiy*— a los que llamó *revolucionarios demócratas* y de la divulgación de su pensamiento por la historiografía socialista oficial, ha caído en la consideración evaluativa inversa: los negativos y a veces duros juicios sobre Belinski de los críticos conservadores de *Veji* o de Aichenwald y Rozánov a principios de siglo, culpándole casi de la primera intentona revolucionaria, son hoy asumidos por gran parte del pensamiento ruso antisocialista; por ejemplo, por escritores tan conocidos como Astáfiev.

En cualquier caso, al «impetuoso Vissarión», como era denominado, cabe el mérito de haber sido el primer gran teórico y crítico ruso —en realidad, el fundador de la crítica rusa— de haber descubierto o encumbrado con sus artículos a numerosos literatos rusos hoy reconocidos como de primera fila como Pushkin, Gógol o Turguénev, de haber fundamentado la teoría estética del realismo que —con variaciones— tanto juego iba a dar en Rusia y toda Europa no sólo en la tendencia de la crítica social-realista rusa decimonónica sino en la misma teoría marxista del arte, de haber vinculado la dimensión ficcional y autónoma —aunque vinculada a la reproducción creativa y no mimética de la realidad— de la literatura con su papel ético y social, de haber dispuesto de una autoridad y de haber ejercido un magisterio e influencia en el pensamiento ruso del XIX difícilmente parangonables. En sucesivas revistas como *El telescopio (Telescop)*, *El observador moscovita (Moskovski Nabliudatel)*, *Apuntes nacionales (Otéchestvennie Zapiski)* y *El Contemporáneo (Sovreménnik)*, Belinski, ocupándose [2] de autores extranjeros como Hoffmann, Sue, Shakes-

verse Lo Gatto (ed.) (1925). En español, podrán leerse próximamente algunos de sus trabajos críticos más representativos en Valles y Davidenko (2000).

[2] Sus principales trabajos sobre teoría y crítica literaria, aparecidos en las citadas revistas, son los siguientes: *Sueños literarios* (1834), *El relato ruso y los relatos de Gógol* (1835), *Poesía de V. Benedíktov* (1835), *Poesía de A. Koltsov* (1835), *De la crítica y las opiniones literarias de «El observador moscovita»* (1836), *«Hamlet». Drama de Shakespeare. Mochálov en el papel de Hamlet* (1838), *«Aniversario de Borodinó», de Zhukovski* (1839), *Menzel, crítico de Goethe* (1840), *«¡Qué desgracia el ingenio!», de Griboiédov* (1840), *«Un héroe de nuestro tiempo», obra de M. Lérmontov* (1840), *Poesía de M. Lérmontov* (1841), *Literatura rusa en 1840* (1841), *Curso teórico-crítico de literatura rusa* (1841), *División de la poesía en géneros y variedades* (1841),

peare, Goethe o Scott, y rusos como Pushkin, Lérmontov, Gógol, Turguénev, Zhukovski, Griboiédov, el primer Dostoievski y muchos otros, centrándose asimismo en fijar los periodos y figuras canónicas de la historia literaria y en otras cuestiones de poética y teoría literaria, desarrolló un pensamiento que, si no original por sus filiaciones filosóficas y su semejanza con el de otros autores europeos del realismo, sí ofrece un corpus de aportaciones bastante sólidas y sistemáticas que, como veremos, aparte de sus influencias y continuaciones, merece ser muy tenido en cuenta por sí mismo.

2. CARACTERES Y BASES FILOSÓFICAS DE LA CRÍTICA SOCIAL-REALISTA Y DEL PENSAMIENTO DE BELINSKI

De los tres grandes ejes de coordenadas que atraviesan el pensamiento ruso original del siglo XIX —el elitismo/popularismo, la ortodoxia/heterodoxia y el eslavofilismo/occidentalismo— la que podría llamarse *crítica social-realista* —las enseñas del realismo y del papel social del arte son sus dos banderas comunes— opta fundamentalmente por los últimos ejes.

Olga Nóvikova (1997: 36) plantea cómo la historiosofía rusa debía resolver el sentido de la reforma de Pedro I optando por la vía ilustrada y moderna europea o por la singularidad eslava rusa: la crítica social-realista, con Belinski al frente, adopta la posición europeísta y popularista. Precisamente, Belinski diferenció entre lo nacional y lo popular en relación a la oposición hegeliana entre lo formal y lo sustancial; y en un temprano trabajo I. Lotman (1997: 532-33) encuentra en el materialismo filosófico del XIX, combinado con las particularidades del pensamiento decimonónico ruso, las claves de la ideología *revolucionario demócrata*:

> Las lecciones del desarrollo burgués en Europa, el espectáculo de la lucha abierta de clases, la salida a la palestra teórica de ideas de la dialéctica y del socialismo, todos esos acontecimientos coincidieron con el periodo

Aventuras de Chíchikov o «Almas muertas» (1842), *Obras de Alexandr Pushkin* (1843-46), *Una ojeada a la literatura rusa del año 1846* (1847), *Carta a Gógol* (1847), *Una ojeada a la literatura rusa del año 1847* (1848).

> cuando el proceso histórico propiamente ruso planteaba tareas de lucha contra la servidumbre y originaba inminentemente la ideología revolucionaria *democrática* con sus características inherentes: el carácter normativo, el antropologismo, la idea del mal social como producto de la «sinrazón» y, junto con ello, su apasionado rechazo de la opresión (...) La combinación compleja de historicismo con antropologismo metafísico era precisamente lo que constituía uno de los principales rasgos originales del realismo ruso del siglo XIX. A pesar del carácter históricamente limitado de ese método, la presencia del antropologismo y la normatividad estaba estrechamente vinculada también a los aspectos fuertes de la literatura rusa del XIX. Condicionó ese énfasis de renuncia, de la severa aspiración a la verdad, a la pureza moral, ese «desenmascaramiento de todo y de todos».

El nacimiento de esta tendencia crítica se remonta a los años 40, cuando, en unas condiciones peculiares de falta casi absoluta de libertad de palabra, surgió a partir de Belinski una actividad crítico-literaria que excedía la dimensión estrictamente artística para ofrecerse como un discurso omnicultural, interesado no sólo por lo literario sino asimismo por lo social, lo filosófico, lo estético y lo político; el término ruso de *publitsistika*, «crítica de la conciencia pública», revela bastante adecuadamente su función de aldabonazo a las conciencias y su objeto omnicultural. Lejos así de las posiciones esteticistas del *arte por el arte*, consciente de la inexistencia de cualquier neutralidad discursiva y del papel sociohistórico de la literatura, la crítica social-realista, paulatina pero progresivamente, conllevando parejos su compromiso y fin sociopolítico con la apuesta por una estética realista cada vez más mimética, se hará eco de la dimensión de crisol sociocultural de la literatura y de la constitución de la misma como espacio en el que apoyar las actitudes sociopolíticas y los aldabonazos a la conciencia de la crítica. No cabe duda de que en Rusia, en esos momentos y no sólo los cuatro principales críticos social-realistas, se contemplaba la literatura como un crisol, como un laboratorio donde se iba experimentando y fraguando la individualidad nacional del pueblo y el destino patrio y de toda la humanidad. La crítica rusa en general era novedosa y original, porque era consciente de su misión ética y social, de su responsabilidad ante la nación y el pueblo. Como señala Bowman (1954: 6), «llegó a ser función de la *inteligencia* rusa mantener constante supervisión de los asuntos nacionales generalmente mediante la emisión de juicios críticos —artísticos, filosóficos, políticos— sobre el estado completo de la vida social y cultural rusa». Acaso por tal motivo, mientras en otros países europeos occidentales diferentes talentos se dedicaban a distintos campos del conocimiento, en Rusia tantos y tantos críticos y escritores ocuparon el espacio de la crítica literaria periodística.

Pero, pese a la misma raíz de la crítica social-realista, no son nunca idénticas las claves teóricas desde las que se generan los distintos textos y opera el pensamiento de cada uno de los cuatro críticos fundamentales: compartiendo una misma línea común en la influencia del proyecto ilustrado de la modernidad, el peso del materialismo dieciochesco, la visión de la interrelación entre la serie sociocultural y la literaria o la defensa estética del arte realista (incluso el reconocimiento expreso del magisterio de Belinski), se aprecian, no obstante, notorias diferencias entre la base romántica del idealismo objetivista que prima en casi toda la producción de Belinski o la mayor influencia del materialismo antropológico de Feuerbach en Chernishevski y Dobroliúbov e incluso del determinismo positivista en Písarev, entre el realismo más formal de Belinski y el más genético o mimético (Villanueva, 1992) de Chernishevski y Písarev, entre las posiciones políticas más vinculadas al socialismo utópico de Chernishevski, Dobroliúbov y el Belinski de los últimos tiempos y el nihilismo de Písarev.

En el pensamiento de Belinski y en el de toda la crítica social-realista, además de las propias singularidades ideoculturales rusas del XIX, tiene un peso esencial la filosofía alemana. Como indica Lo Gatto (1956: 195), si durante el siglo XVIII la escasa crítica rusa había tenido como referencia el clasicismo francés y, en concreto, la *Poética* de Boileau, el siglo XIX se caracteriza por el peso del pensamiento alemán, tanto en Galich —condiscípulo de Schelling— en los primeros años como, con posterioridad, en el mismo Belinski. Ya Plejanov (Yovchuk, 1956: XV) destacó en el pensamiento del crítico ruso una serie de cinco etapas de influencia de la filosofía alemana sucesivamente marcadas por Schelling, Fichte, Hegel, la izquierda hegeliana y Feuerbach.

Y, efectivamente, las raíces de la teoría literaria de Belinski se encuentran en el romanticismo, fundamentalmente alemán y hegeliano, en una línea próxima al idealismo objetivista que inspiró asimismo los planteamientos de Taine. El crítico ruso evolucionó desde la filosofía clásica alemana, desarrollando, a partir de Schelling, Fichte y sobre todo Hegel, como indica el mismo Lo Gatto (1925: 14), una estética bastante original que iba por delante de la alemana del momento. Durante algún tiempo se situó también particularmente bajo la influencia de Roetscher (a esa época pertenece su ensayo sobre *Un héroe de nuestros tiempos,* de Lérmontov), pero pronto renunció a esta línea abstracta e impersonal en la filosofía hegeliana; además, frente al respeto que le merecían las ideas directas de Hegel, en sus cartas demuestra su escaso aprecio hacia los seguidores del gran filósofo.

Más de una vez Belinski, que no hablaba ningún idioma extranjero, fue acusado de no conocer la filosofía de Hegel en lengua original, de comprenderla a través de la mediación de amigos. Sin embargo, Hegel fue asimilado por Belinski profundamente. Con la influencia hegeliana se relaciona el giro que dieron los fundamentos estéticos expuestos en los ensayos de Belinski desde el idealismo abstracto a la realidad, que atrae toda la atención del crítico concibiéndola primeramente como la realización de la idea sobrenatural. Hasta tal punto, en una cierta etapa, se identificó Belinski con Hegel que, confundiendo la *realidad* con lo *existente* a partir de la fórmula «todo lo real es razonable», tendió a una *aceptación* de la historia que le llevó a no cuestionar el zarismo y la estructura social rusa, como había hecho Hegel con la monarquía prusiana. Escribe Kuleshov (1976: 13) al respecto:

> La asimilación de Hegel conducía primero a Belinski a una denominada «reconciliación filosófica» con la realidad rusa. Se seguía que Belinski, adversario del régimen establecido, se había «reconciliado» con el orden existente demostrando los buenos fundamentos de la autocracia en Rusia. Este estado mental encontró su expresión en los artículos *Aniversario de Borodino* (1839), *Menzel, crítico de Goethe* (1840).

Pero el carácter terrible y deforme de la realidad circundante no dejaba a Belinski detenerse en la aceptación y la reconciliación con la realidad. Comenzó a salir al primer plano la preocupación por el problema de la individualidad y se gestó una evolución hacia un personalismo cada vez más pronunciado. A partir de ahí Belinski reelabora y reformula sus ideas, aun con la misma base hegeliana, para trascender la justificación de la realidad —de la situación sociopolítica— de su momento como encarnación del espíritu. Belinski va abandonando el idealismo y fatalismo hegeliano y profundiza en el planteamiento dialéctico: la comprensión de que hay factores caducos y negativos en la realidad frente a los positivos y progresistas, el entendimiento de que hay distintas tendencias y planteamientos en el seno de la misma literatura; de este enfrentamiento surge un planteamiento de futuro guiado por la racionalidad, el cambio, el desarrollo, el perfeccionamiento, tanto en la sociedad (hacia el socialismo, cada vez más radical) como en la literatura (hacia el realismo, como mejor método de conocimiento y representación de la realidad objetiva).

Como plantea Yovchuk (1956: XXX-XXXI), en su última etapa se da su transición del idealismo al materialismo: entre 1841-1844 va distanciándose y criticando la filosofía de la historia hegeliana cada vez

más, y hacia 1844 Belinski entra en contacto indirecto con las ideas del materialismo antropológico de Feuerbach y se vuelve cada vez más radical y materialista, encontrando en la determinación de lo espiritual por lo físico y de la conciencia por la realidad las claves de su pensamiento estético y social.

3. LA «ESTÉTICA EN MOVIMIENTO» DE BELINSKI

De esta forma denominaba Belinski su propia teoría y crítica literaria, algunos de cuyos conceptos fundamentales deben exponerse aquí para mejor entender su visión de la narrativa.

El primero de los grandes ensayos de Belinski ya da una definición de lo que es para él la literatura muy entroncada con dos de las ideas generalizadas en todo el movimiento romántico, las nociones de *volkgeist* o espíritu nacional-popular y la del *creador/genio*:

> [...] llámase literatura el conjunto de tal género de obras artístico-verbales, que son fruto de la libre inspiración y esfuerzos conjuntos (aunque no concertados) de personas creadas para el arte, que respiran para el arte sólo y que dejan de existir fuera de él; que expresan y reproducen plenamente en sus bellas obras el espíritu del pueblo entre el cual son nacidos y educados, cuya vida viven y cuyo aliento respiran; que expresan en sus creaciones su vida interior hasta las profundidades y los latidos más ocultos.

En este trabajo de 1834, *Sueños literarios*, Belinski opone la verdadera literatura, la generada mediante una acción de la genuina *alma creadora* y el talento autorial, a la baja literatura, la que «se escribe a brocha gorda [y] su finalidad es una venta provechosa». A lo largo de sus principales trabajos —desde *Sueños literarios,* pasando por *El relato ruso y los relatos de Gógol* hasta los famosos resúmenes anuales de los años cuarenta—, Belinski insiste en esa oposición entre la literatura grande y verdadera y la literatura que sólo aparenta serlo, entre la obra literaria auténtica y la falsa.

La condición primera y el indicio de una obra literaria auténtica es la presencia del contenido, de una idea que es a la vez el motor de la trama y las acciones de los personajes a través de las cuales se realiza. En un planteamiento claramente hegeliano («el arte es expresión sensible de la idea»), Belinski considera que el pensamiento debe estar

inseparablemente ligado a la forma, es decir, que el modo de exposición y de organización del material deben ser tales que permitan expresar la idea con la mayor plenitud y precisión: «La poesía es pensamiento en imágenes, y por eso en cuanto que la idea, expresada en la imagen, es inconcreta, falsa, incompleta, la imagen necesariamente no será artística». La visión de la obra literaria de Belinski como un todo orgánico y del arte como conocimiento concreto, sensible, remite, como indica Wellek (1972: 352), a la herencia de las teorías estéticas clásicas alemanas.

La segunda cualidad o condición de la verdadera literatura es lo que Belinski llamó «realidad», es decir, la presencia de un referente de la vida real transformado de forma peculiar por el arte, que nos hace creer en lo que nos comunica una obra como en algo que tiene su propia existencia real. A diferencia de Chernishevski, Belinski nunca se plantea qué es más bello, si lo que percibimos directamente en la realidad o lo que nos llega por mediación del arte. En una posición de un realismo formal o imaginativo antes que genético o mimético, Belinski es consciente de que la «realidad» del arte es otra, distinta, no idéntica a la «realidad real», si bien entiende que tal «realidad artística» recibe su legitimidad en la medida en que consigue captar lo esencial de la realidad circundante y externa. Replanteando la idea hegeliana de todo lo no real y sustancial que hay en la realidad accesible a nuestros sentidos, escribe: «El poeta no debe expresar lo particular, lo accidental, sino lo general y lo necesario». Salvo en la etapa de mayor materialismo e influencia de Feuerbach, ya bastante tardía, el concepto de realismo de Belinski deriva de Hegel y se fundamenta en el idealismo objetivista: la consideración de que el arte es pensamiento en imágenes, la idea realizada en forma sensitiva o accesible a los sentidos, la dialéctica del contenido y la forma, la misma idea de los tres estadios artísticos —simbólico, clásico y romántico— que reelabora Belinski para establecer las tres grandes épocas del arte ruso —clasicismo, romanticismo, realismo— tienen un claro anclaje hegeliano.

El fundador de la crítica realista rusa y legitimador de la gran novela realista rusa no utilizó nunca directamente el término *realismo*, que empleó en Rusia por primera vez Annénkov en la primera memoria anual del panorama editorial, publicada en *El Contemporáneo* inmediatamente después de la muerte del crítico, en 1849. El propio Belinski utilizó —eso sí con el mismo sentido estético y aparte de la palabra «realidad»— los sintagmas de «poesía real», «escuela real» y también «escuela natural». Como hemos visto, el realismo para Belinski, enten-

dido en una primera etapa desde el idealismo objetivista como oposición estética a la herencia de la literatura y la crítica clasicistas en Rusia, concebido en una segunda época y desde el materialismo como una determinación de la realidad sobre la conciencia, nunca se planteó tan mimética y fotográficamente como en Chernishevski o Písarev; la referencia obligada del arte a la realidad no implicaba ni una subsidiariedad o supeditación de este respecto a aquella (igualdad de las series realidad/literatura) ni un calco mimético absoluto (autonomía de las series realidad/literatura), sino una necesidad estética —«donde está la vida, allí está la poesía», dirá— de transcribir la realidad en la obra ficcional con la mediación de la actividad autorial. Ya en *El relato ruso y los relatos de Gógol* Belinski plantea, con respecto al realismo, la doble cuestión de que el arte debe reflejar la vida «como una lente convexa» y «desde un punto de vista» y de que este reflejo es una construcción artística para la que conviene elegir los elementos esenciales de la vida (Valles y Davidenko, 2000):

> Así pues, este es el otro lado de la poesía, la poesía «real», la poesía de la vida, la poesía de la realidad y, finalmente, la poesía verdadera y genuina de nuestra época. Su característica distintiva consiste en ser fiel a la realidad; no vuelve a crear de nuevo la vida, sino que la reproduce, la reconstruye y, como una lente convexa, refleja, bajo un punto de vista, sus distintos fenómenos, escogiendo aquellos que son precisos para componer un cuadro completo, vivo y único.

La tercera característica de la verdadera literatura es su función social y su dimensión moral. Reconociendo la dialéctica de la libertad y la determinación y de lo consciente e inconsciente en el proceso creativo, Belinski defendió siempre los principios de la libertad creativa y el valor artístico contra cualquier clase de dogmatismo ideológico o —a diferencia de Chernishevski y Písarev— utilitarismo práctico. Ello, sin embargo, no estaría renegado con la función social de la literatura ni podría dar paso a un «arte por el arte» rechazado por él; la dimensión ética de la literatura (incluida la propia: su especial predilección por Gógol no impidió que se rebelase contra *Pasajes escogidos de la correspondencia con amigos*) no se concibe como algo externo, desligado de lo estético, impuesto desde fuera a la literatura, sino como un factor inherente a la misma:

> Separar la cuestión de la moral de la cuestión del arte es tan imposible como descomponer el fuego en luz, calor e intensidad de combustión (...) Lo que es artístico, es moral; lo que no es artístico, puede no ser inmoral,

> pero no puede ser moral. Por consiguiente, la cuestión sobre la moralidad de una obra de arte debe ser secundaria y deducirse de la respuesta a la pregunta si es la obra verdaderamente artística.

Con este papel social del arte se vinculan asimismo sus ideas sobre la necesidad de promover la educación artística y científica, sobre la conveniencia de auspiciar el componente formativo en el pueblo para mejorar su cualificación y, a la postre, su autoconciencia y capacidad sociopolítica de operar sobre la misma realidad. En este plano Belinski recoge la tradición del horizonte moderno surgido de la Ilustración, pero también, como apunta Yovchuk (1956: XIII), del fundador de la ciencia y filosofía materialista rusa Lomonosov, al igual que el pensamiento de Radischev y los decembristas se encontraría en la raíz de su visión política de oposición a la autocracia y a la servidumbre.

La siguiente y última condición indispensable de una literatura auténtica es su carácter nacional o, mejor, popular. Aquí Belinski usa el concepto de popular-nacional desde el resabio romántico de *volkgeist*, vinculándolo tanto al talento autorial como a su interés y dimensión universal:

> En la actualidad *el carácter popular* se ha convertido en el primer valor de la literatura y en el mérito supremo del poeta. Llamar *popular (nacional)* a un poeta significa ahora engrandecerlo. Y por eso todos los que escriben ahora en verso y en prosa quieren a cualquier precio hacerse «populares» y luego ya talentosos. Pero, con todo, aquí como por doquier, hay muchos más escritores ineptos que talentosos, y mucho menos de los últimos que de los que son al mismo tiempo talentosos y populares. La causa del fenómeno es que el *carácter popular* es también una especie de talento, que como todo talento viene dado por la naturaleza (...) Es obvio que es popular sólo aquella literatura que al mismo tiempo es literatura universalmente humana; y es verdaderamente humana sólo aquella literatura que al mismo tiempo es popular. Una cosa no puede ni debe existir sin la otra.

Muy pocos autores niegan que Belinski tuviese «gusto» u «olfato» de crítico, incluso los más malintencionados u opuestos a Belinski en su última etapa, que transcurrió bajo el signo de su máxima radicalidad en lo socialista y lo realista: tal vez entre esos pocos haya que contar a V. Toporov. Prácticamente todos sus contemporáneos, incluyendo quienes no compartían sus planteamientos estéticos y aun los que no recibieron sus críticas favorables (Goncharov, el primer Dostoievki de *El doble*), reconocían su talento crítico, fuertes juicios estéticos —el «impetuoso Vissarion»— y aportaciones teóricas.

Ciertamente, Belinski no poseía un método crítico riguroso —a diferencia, por ejemplo, del positivista de Lanson—, ni tampoco una doctrina científica bien construida y articulada —se nutrió dispersa y asistemáticamente de la teoría romántica, básicamente en el sentido del idealismo objetivista hegeliano y luego del materialismo feuerbachiano—; sus sentimientos e intuiciones estéticas, pasadas por el tamiz de la meditación y el análisis, no obstante, le proporcionaron bastantes juicios certeros y lo salvaron de algunas interpretaciones excesivamente utilitaristas, como las que efectuaron sus propios epígonos (basta con comparar las valoraciones que hacen Belinski, Dobroliúbov y Písarev, por ejemplo, de la novela de Písemski *Mil almas*). En cualquier caso, es irrefutable que Belinski descubrió numerosos valores ahora indiscutibles de la literatura rusa: muchas de caracterizaciones de escritores rusos hechas por él suenan como si estuvieran escritas hoy mismo; Pushkin y Gógol no serían lo que son ahora para la cultura rusa si no fuese por *Obras de Alexandr Pushkin* y sus trabajos sobre el segundo; la relación de los valores literarios rusos creada por Belinski es la comúnmente aceptada hasta ahora.

4. LAS IDEAS SOBRE LA NARRATIVA DE BELINSKI

Una vez expuestas las bases filosóficas de las teorías belinskianas y su pensamiento y posiciones sobre la literatura, cabe pasar a revisar sus principales ideas y aportaciones sobre la narrativa, posiblemente el género más estudiado por él y el que considera el más moderno y propio del realismo.

En la serie de artículos titulados *Sueños literarios —Elegía en prosa—* (1834), aparecidos en el suplemento de *El telescopio* denominado *El rumor (Molvá),* Belinski repasa, a partir de una visión romántica, la literatura rusa previa partiendo de que no ha existido tal, ya que la nación y la sociedad, el pueblo, han seguido caminos divergentes y apenas se encuentran obras que efectivamente reproduzcan el verdadero y trascendente espíritu nacional ruso. Según Bowman (1954: 67-69), en este trabajo se aprecia no sólo un planteamiento de su visión de la literatura en el eje de materialización y concreción que va desde la «idea eterna» a la «humanidad» y de ahí a la «nación» hasta el verdadero «poeta», sino asimismo un diagnóstico de la situación literaria rusa, marcada por la carencia precisamente del elemento intermedio «nación». Escribe Belinski (1956: 83-84):

> La historia de nuestra literatura es ni más ni menos que la historia de un esfuerzo abortado, mediante la servil imitación de patrones extranjeros, para crear una literatura propia; la literatura, no obstante, no es creada, se crea a sí misma como el lenguaje y las costumbres (...).

En esta serie, Belinski, preocupado por repasar las supuestas figuras y etapas de la literatura rusa (cinco periodos encabezados respectivamente por Lomonosov, Karamzin, Pushkin, el dominio de la prosa y Smirdin y con muy pocos autores realmente originales y trascendentes), expone pocas ideas sobre la narrativa: vincula al espíritu de las sociedades antiguas las epopeyas y relatos populares, analiza los valores de algunos fabulistas y novelistas (Krilov, Lazhechnikov, Bulgarin, Pushkin, Gógol, Smirdin, etc.), considera a la novela, en consonancia con las ideas hegelianas de la evolución de las formas en relación con el movimiento del espíritu, como la épica de los nuevos tiempos y atribuye al talento creador y la capacidad de captar el espíritu nacional la posibilidad de crear una novela de valía.

En 1835 apareció en *El telescopio* el artículo *Del relato ruso y los relatos de Gógol*, de mucho mayor calado en su reflexión sobre la narrativa porque en él funde las ideas schlegelianas y hegelianas para caracterizar la narrativa rusa contemporánea. A partir de la distinción de F. Schlegel sobre poesía ideal y real, Belinski considera que, frente a la epopeya antigua y la novela moderna, ideales y disociadas de la realidad, la nueva narrativa está marcada por el signo de la fidelidad a la realidad, de la reproducción y reconstrucción de la vida en un cuadro vivo y único como una lente convexa y bajo un cierto punto de vista. A partir de los planteamientos hegelianos, entendiendo que como cambia el espíritu así cambian las formas, Belinski traza una línea en la evolución formal que va desde el poema épico ideal al nuevo relato y la novela realista pasando por la novela fantástica moderna y el giro realista que le otorga Cervantes y hace resurgir Scott.

La novela y el relato son, pues, las nuevas formas de representación realista del mundo y ocupan un lugar de privilegio tanto porque lo han «conquistado» con respecto a los otros géneros como porque, con relación a la oda, al poema épico, a la fábula, al poema narrativo romántico y pushkiniano, lo «han matado todo» y «han absorbido todo». En estas ideas en germen sobre la capacidad de intertextualización de la novela, sobre su modernidad y actualidad, sobre su posición preeminente ganada tras lucha y canibalización de los otros géneros —que tanto recuerdan algunos aspectos de la teoría mucho más sistemática y

desarrollada de Bajtín, particularmente la expuesta en *Épica y novela* (1989: 449-485)—, Belinski insistirá en otros trabajos, particularmente en su último estudio dedicado a revisar la literatura rusa de 1847.

Nuestro crítico añade también la idoneidad y capacidad formal y de contenido de la novela de representar la realidad y sociedad contemporánea; escribe Belinski (Valles y Davidenko, 2000):

> A lo mejor la novela, es más cómoda para la representación poética de la vida. Y, en efecto, su volumen, sus límites son imprecisos hasta el infinito; es menos orgullosa, menos caprichosa que el drama, pues no nos seduce tanto con trozos o fragmentos como por su conjunto, y admite pormenores tales que, a pesar de toda su nulidad, si se observan por separado, tienen un sentido profundo y un caudal de poesía en relación con la obra entera, con su conjunto (...). Así pues, la forma y las condiciones de la novela son más cómodas para *la representación poética del hombre analizado en su relación con la vida social,* y es ahí donde reside, a mi parecer, el misterio de su extraordinario éxito, de su dominio absoluto.

En cuanto al éxito de la narrativa corta, del relato breve, Belinski, tras mencionar a sus escasos —en 1835— representantes rusos (Marlinski, Odóyevski, Pogodin, Polevoy, Pávlov y Gógol), destaca su coaptación de la brevedad y la rapidez con la intensidad y la condensación y vincula su surgimiento y su éxito a las nuevas condiciones sociales y al ritmo de vida —¡ya de antes de mediados del XIX!—. He aquí un fragmento significativo que figura a continuación del anterior:

> Alguien ha dicho en alguna parte una frase excelente: «el relato es un episodio del poema infinito de destinos humanos». Es muy acertado; sí, el relato es una novela deshecha en mil pedazos, un capítulo arrancado de una novela. Somos gente ocupada, no paramos de agitarnos, de atarearnos, apreciamos cada minuto, no tenemos tiempo para leer libros grandes y largos: en suma, necesitamos un relato. La vida nuestra, la moderna, es demasiado variada, compleja, compuesta de mil partes: queremos que se refleje en la poesía como en un vaso biselado y anguloso, repetida millones de veces en toda clase de imágenes, y exigimos el relato. Hay sucesos, hay casos que, por así decirlo, no bastarían para un drama, no serían suficientes para una novela, pero que son profundos, que en un instante concentran tanta vida que no se podría exponer en siglos: el relato los capta y los recluye en su estrecho marco. En su forma tiene cabida cualquier cosa que usted quiera: un ligero ensayo de costumbres, y una burla mordaz y sarcástica del hombre y de la sociedad, y el profundo misterio del alma, y el juego cruel de las pasiones. Breve y rápido, ligero y profundo al mismo tiempo, va volando de un objeto al otro, desgrana la vida en partículas menudas y arranca hojas del gran libro de esta vida. Recojan estas hojas bajo la misma tapa de encuadernación: ¡qué libro tan extenso, qué novela tan enorme, qué poema tan complejo se compondría!

También aquí empieza a plantear Belinski por primera vez su teoría de *lo típico*, de forma paralela a las ideas sobre los tipos y personajes de Balzac y con bastante similitud con las referencias al mismo concepto de Engels, de Dobroliúbov y luego de Lukács. En la noción belinskiana, la unidad de la idea y la forma en el ámbito de la estética se convierte en la teoría del tipo, como doble manifestación de lo general en lo individual y de lo real en lo literario; la *tipización* responde así tanto a la representación de la realidad por el arte como a la representación de lo común y general por lo particular e individual. Cuanto más alto es el nivel de *tipización*, más calidad tiene la obra literaria para el crítico ruso. El tipo sería, no un invento, sino un hecho extraído de la realidad como una generalización bien tamizada autorialmente y bien construida artísticamente, un hecho «pasado por la imaginación del poeta, iluminado con la luz de lo general». Aunque su concepto no se limita sólo a los personajes (precisamente habla de la veracidad y objetividad de las escenas de las novelas balzaquianas en contradicción con su suntuosidad para vestir), así lo plantea Belinski en relación con los mismos (Valles y Davidenko: 2000):

> Una de las características más distintivas de la originalidad creativa o, mejor decir, de la creatividad misma, consiste en el *tipismo*, si puede valer esta expresión, que es el sello, el timbre del autor. Creado por un verdadero talento, cada personaje es un tipo, y cada tipo para el lector es un *desconocido conocido*. No me diga: éste es un hombre de gran alma, de pasiones ardientes, de inteligencia amplia pero de razón limitada, que ama a su mujer con tanto frenesí que está dispuesto a estrangularla con sus manos si existe una ínfima sospecha de infidelidad; dígalo más sencilla y brevemente: ¡es un Otelo!

Durante varios años Belinski, además de reseñar obras sociales y de historia, centra su actividad en la crítica poética y dramática. Los trabajos *«Poesía» de V. Benedíktov* y *«Poesía» de A. Koltsov* (1835), *De la crítica y opiniones literarias de «El observador moscovita»* (1836), *«Hamlet». Drama de Shakespeare. Mochálov en el papel de Hamlet* (1838) o *«Aniversario de Borodinó» de Zhukovski* (1839) apenas contienen referencias notorias sobre la narrativa.

Menzel, crítico de Goethe (1840) insiste en la tesis de la vinculación del arte con la realidad y de la autonomía y sentido particular del arte por encima de su *tendencia*, sin que esto menoscabe su dimensión y utilidad tanto social como moral. Las ideas de totalidad artística y tipismo, de la reconstrucción de la realidad por la obra artística captando lo que de universal hay en la misma y pudiendo superar este a la naturaleza,

de las imágenes artísticas en coherencia con el pensamiento (de clara filiación idealista alemana y básicamente schellinguiana), son las básicas para descalificar la sátira formulada como comedia *«¡Qué desgracia el ingenio!» de Griboiédov* (1840) —frente a la perfecta reconstrucción de la vida del *Inspector general* de Gógol—, y alabar la belleza salida de la conjunción de elementos y el efecto de totalidad proporcionados por las obras de Lérmontov en *«Un héroe de nuestro tiempo»* (1840) y *Poesía* (1841). En este último trabajo, modificando el orden hegeliano, defiende la aparición de la épica tras la lírica y antes de la dramática, y lo aplica no sólo al proceso histórico sino a la propia evolución escritural personal (hipotética) de Pushkin y Lérmontov.

Frente a lo que podría pensarse, los dos trabajos específicos sobre poética de Belinski, ambos de 1841, no aportan nada nuevo esencial ni sobre la narrativa en particular ni sobre la literatura en general. La *División de la poesía en géneros y variedades*, recogiendo las ideas del idealismo alemán, plantea nuevamente la novela como forma reciente y adecuada al actual espíritu de la época de la antigua épica: Scott sería el nuevo Homero. La breve *Idea del arte* acepta y ejemplifica los tres estadios hegelianos de evolución de la humanidad y del arte, intentando demostrar su definición del arte como punto de partida (Belinski, 1956: 180):

> El arte es la *inmediata* contemplación de la verdad, o un pensamiento en *imágenes*. Esta definición del arte, si se desarrolla, contiene la teoría completa del arte: su esencia, su división en clases así como las condiciones y esencia de cada clase.

Las aventuras de Chíchikov o «Almas muertas» (1842) santifica a Gógol como padre de la escuela natural y verdadero captador de la esencia de la realidad rusa. La crítica sobre *Los misterios de París* (1844) de Sue y el éxito de la traducción rusa de Stróyev analiza detenidamente la novela (sus personajes, trama, relación con la realidad sociopolítica francesa, su mala vinculación con los cuadros míseros de Dickens) para concluir que se trata de un éxito puramente económico y de engarce con el gusto de la multitud, de una mirada simplemente burguesa (*sic*) —lastimera y nada comprometida— sobre la vida de los ambientes pobres y sórdidos parisinos y que muestra una enorme falta de talento en la reproducción de la realidad (sin capacidad de alcanzar el tipismo) y en la construcción de los personajes. Así cierra Belinski su crítica (Valles y Davidenko, 2000):

> Pero la idea lanzada por el genio se asimilaría demasiado despacio si no fuese recogida al vuelo por dones y talentos cuya predestinación es mediar entre el genio y la multitud. Incluso deformando y vulgarizando la idea del genio, la acercan precisamente así al entendimiento de la multitud. Si Eugène Sue hubiese escrito la novela sin adornos melodramáticos, con sencillez y naturalidad, rigurosamente fiel a la realidad, lo habrían apreciado sólamente aquellos para quienes la idea que contiene no es ninguna novedad, y no lo habrían leído aquellos para quien su idea sí es una absoluta novedad. Por supuesto, Eugène Sue no hubiese podido escribir mejor aunque quisiera, pero si logró éxito fue porque su talento no le sienta ancho a decenas y centenares de miles de lectores, y por eso estas decenas y centenares de miles de lectores piensan ahora en lo que no han pensado antes, y saben lo que antes no sabían.

Su siguiente ensayo, *Las obras de Alexandr Pushkin*, es una extensa serie de once artículos aparecidos entre 1843 y 1846 en *Apuntes nacionales*, donde se pasa revista a la literatura rusa desde Derzhavin a Pushkin (tres primeros), se examina la crítica rusa y el concepto de *pathos* del poeta —«una pasión encendida en el alma humana por la idea y que aspira siempre a la idea»— (quinto capítulo) y se analiza la producción literaria pushkiniana (el resto). En los artículos octavo y noveno, dedicados a *Eugenio Oneguin* —el décimo se centra en *Boris Godunov*—, califica estas obras de poemas narrativos de carácter histórico al modelo de Byron, pues comparten una misma forma en la manera de narrar, la mezcla de prosa y poesía, las digresiones y autoinvocaciones del poeta y la fuerte presencia de la voz autorial, si bien sería distinto su contenido, ya que los poemas de Pushkin reproducen no sólo de forma realista (se considera desde entonces la primera novela realista rusa) la vida de esos momentos sino el propio espíritu, la propia esencia y manera rusa de ver el mundo. Escribe nuestro crítico (Valles y Davidenko, 2000):

> Y la primera obra tal, nacional y artística, fue *Eugenio Oneguin* de Pushkin (...). Comprendió que la época de los poemas épicos había pasado hace mucho tiempo y para representar la sociedad contemporánea, donde la prosa de la vida había impregnado tan profundamente la propia poesía de la vida, hacía falta una novela y no un poema épico. Cogió esa vida tal como era, sin sacar de ella sólo sus instantes poéticos; la cogió con todo su frío, con toda su prosa y vulgaridad. Y tal valentía sería menos sorprendente si la novela se hubiera emprendido en prosa, pero escribir semejante novela en verso en la época cuando en la lengua rusa ni siquiera había una sola novela importante en prosa, tal valentía, justificada con el enorme éxito, fue testimonio indudable de la genialidad del poeta.

Menos importancia con respecto al tratamiento de la narrativa ofrecen *Pensamientos y observaciones sobre la literatura rusa* (1846),

donde explica la pobreza de la literatura rusa en la misma pobre realidad del país, la *Carta a Gógol* (1847), respuesta a sus *Pasajes escogidos de la correspondencia con amigos*, donde deja ver claramente su desacuerdo con la situación sociopolítica rusa en su giro hacia el socialismo y la influencia ya patente en toda esta última etapa del materialismo de Feuerbach, y la primera de sus revisiones, *Una mirada a la literatura rusa de 1846*, aparecida al año siguiente en *El Contemporáneo*, donde aplica el término «escuela natural» a la nueva estética realista, defiende al máximo la estética de ese signo —rechaza *El doble* de Dostoievski por sus excesos fantásticos—, opta claramente por la dimensión social del arte sin menoscabo de su propia entidad y valor autónomo, defiende la necesidad del doble carácter universal y nacional de la buena literatura —«Lo que es la *personalidad* en relación a la *idea* del hombre es la *nacionalidad* en relación con la *idea* de humanidad. En otras palabras, las nacionalidades son las personalidades de la humanidad» (Belinski, 1956: 395)— y repasa la producción más sobresaliente de la literatura del año previo.

Una mirada a la literatura rusa de 1847, aparecido en 1848 en dos capítulos en la misma revista que el anterior, es el último y uno de los principales y más famosos ensayos de Belinski. La primera parte se centra en la explicación de su método crítico, acepta la función social de la literatura rechazando el *arte por el arte*, y defiende la escritura novelística realista de la «escuela natural» que tiene a Gógol como figura cimera. El segundo capítulo, aún más interesante, analiza la producción literaria rusa del año anterior, sobre todo la narrativa (Iskander, Dostoievski, Turguenev, Druzhinin, etc.), centrándose de modo fundamental en el análisis de *¿Quién es el culpable?*, de Herzen, una novela intelectual y de domostración artística de la idea a la que vaticina un éxito futuro Belinski (aquí se encuadraría luego *¿Qué hacer?*, de Chernishevski), y *Una historia corriente*, de Goncharov, donde contrapone la construcción de los personajes del protagonista Adúyev y su tío como prototipos respectivos del hombre romántico y el positivista burgués.

Pero en esta parte se encuentra también expuesta, sintéticamente y muy en consonancia con lo planteado en *Del relato ruso...*, su concepción de la novela. Es realmente sintomático y sorprendente que Belinski hubiese desarrollado la teoría de la novela como forma de la realización más plena del método realista antes de que la novela rusa, el género por excelencia del realismo clásico del siglo XIX, llegase a su pleno apogeo en la obra de Dostoievski y Tolstoy: ¡prácticamente predijo el auge de la novela al menos veinte años antes de que llegaran las

grandes obras! Y no sólo vaticinó el desarrollo de la novela realista en Rusia, sino que ofreció una definición de la misma y de sus características de gran modernidad y vigencia y que recuerda —como dijimos— las teorías más desarrolladas de su compatriota Bajtín. La novela es para Belinski un género especial, pues es la síntesis de todos los géneros de poesía, no sólo existentes, sino también de los que potencialmente puedan existir. Es un método único que permite combinar la creación de mundos de imágenes con elementos de reflexión del autor, vincular lo objetivo y lo subjetivo; reúne los elementos épico, dramático y lírico en un solo género, que es potencialmente flexible, ilimitado, que se presta al desarrollo extremo de cada uno de sus elementos y a la infinita variedad estilística. En ella se vincula la reproducción de toda una sociedad junto con la representación de destinos y caracteres individuales. Obsérvese, ya para acabar, el siguiente texto al respecto (Valles y Davidenko, 2000):

> La novela y el relato corto se han puesto ahora en cabeza de todos los demás géneros poéticos. En ellos se han concentrado todas las bellas letras, así que cualquier obra distinta parece a su lado algo exclusivo y accidental. Las razones están en la propia esencia de la novela y el relato como géneros poéticos. En ellos la ficción confluye mejor, con más comodidad que en ningún otro género poético, con la realidad; la invención artística se mezcla con la copia simple, con tal que sea fiel, de la naturaleza (...). Es el género más amplio, más omnímodo de la poesía, en él el talento se siente infinitamente libre. En él se unen todos los demás géneros de la poesía: la lírica como expresión de los sentimientos del autor con motivo del acontecimiento que él describe, y la dramática como un modo que permite con más viveza y relieve hacer expresarse los caracteres. Las digresiones, las reflexiones, la didáctica, intolerables en otros géneros de la poesía, pueden tener en la novela y el relato su lugar legítimo. La novela y el relato dan una plena libertad al escritor en cuanto a la propiedad dominante de su talento, su carácter, gusto, tendencia, etc. Por eso hay tantos novelistas y autores de relatos en los últimos tiempos. Y por eso ahora los propios límites de la novela y el relato se han ensanchado.

Referencias bibliográficas

BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BELINSKI, V. G. (1956). *Selected Philosophical Works*, Moscú: Foreign Languages Publishing House.

— (1976). *Essais critiques*. Moscú: Éditions du Progrès.

BOWMAN, H.E. (1954). *Vissarion Belinski (1811-1848). A Study on the Origins of Social Criticism in Russia*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

KULESHOV, V. (1976). «Impétueux Vissarion». En BELINSKI (1976).
LO GATTO, E. (ed.) (1925). *Critici letterari russi. A cura*. Foligno: Franco Campitelli.
— (1956). *Storia della letteratura russa*. Torino: Radio Italiana.
LOTMAN, I. (1997). *O russkoi literature*. Petersburgo: Isskusstvo.
NÓVIKOVA, O. (1997). *Rusia y Occidente (Antología de textos)*. Madrid: Tecnos.
VALLES, J. (1996). «Primeras formulaciones». En *Sociología de la literatura*, A. Sánchez Trigueros (dir.), 24-35. Madrid: Síntesis.
— y DAVIDENKO, M. (2000). *La crítica social-realista rusa del XIX (I). Textos de Belinski y Chernishevski*. Almería: Universidad de Almería (en prensa).
VILLANUEVA, D. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa Calpe.
WELLEK, R. (1972). *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Los años de transición*. Madrid: Gredos, vol. 3.
YOVCHUK, M. (1956). «A Great Russian Thinker». En Belinski (1956).

RESEÑAS

FORMULES, REVUE DES LITTÉRATURES À CONTRAINTES

(79 rue Manin, 75019 Paris, Francia)

A partir, principalmente, de los años 60, época en que la literatura y las ciencias humanas se reunieron con lazos particularmente estrechos, es tradición en Francia que ciertas revistas, como entonces lo fueron *Tel Quel* y *Change,* reúnan a la vez la investigación teórica y la creación literaria en un mutuo enriquecimiento. Tales fueron también, en los años 80, las características de publicaciones más confidenciales como *TXT, Chronique des écrits en cours* y *Conséquences.*

A su vez, *Formules* opta hoy por esa doble estrategia, que no debe ser confundida con la simple idea de una miscelánea, dado que, cuando tales interacciones funcionan plenamente, la reflexión y la escritura se fecundan mutuamente: la necesidad de escribir se afina gracias al pensamiento teórico, y la necesidad de pensar se pone a prueba gracias al ejercicio creativo.

Sin embargo, a la diferencia de las revistas citadas, *Formules* no pretende ser el adalid de una visión totalizadora de la literatura, de una nueva tendencia teórica que debería poder aplicarse, con mayor o menor pertinencia, a cualquier hecho literario. Por lo contrario, *Formules* se

autodefine como una publicación que trata de un solo campo, el de las «littératures à contraintes». Ahora bien, si este campo es muy particular, la revista pretende abarcarlo de la manera la más amplia posible, comenzando, por supuesto, por las producciones propiamente literarias del presente y del pasado (poesía, novela, etc.), de autores independientes o de grupos de autores, pero extendiéndose además a las «para-littératures à contraintes» (cómics, libros para niños, juegos de ingenio, técnicas de talleres literarios), así como, también, a toda la diversidad (algunas veces conflictiva) de enfoques estéticos de la «contrainte», de escuelas universitarias que estudian este fenómeno, etc.

Frente a tales afirmaciones, se plantean dos preguntas: a) ¿qué son las así llamadas «littératures à contraintes»?; b) ¿por qué consagrarles enteramente una revista anual tan considerable (272 páginas densas)?

El término francés «contrainte» es vago y preciso a la vez. Por una parte, en el dominio cultural francés, se suele saber que «contrainte» es un término que, si se lo aplica a la producción literaria reciente, designa algunos trabajos importantes de autores de primer plano como Raymond Queneau o Georges Perec, miembros ambos del OULIPO (en este caso, algunos especialistas españoles suelen traducir «contrainte» por el término «constricción»). También se sabe, de manera intuitiva, que existen y que siempre han existido ciertos tipos de literatura que obedecen a reglas que van más allá de las comunes convenciones de género y de estilo (como las prácticas formales de los grands rhétoriqueurs o de los surrealistas).

Curiosamente, si exceptuamos ciertas tentativas parciales de Jesús Camarero (de la Universidad del País Vasco) o de Marc Lapprand (de Victoria University, Canadá), nadie ha definido rigurosamente hasta ahora la noción de «contrainte». No lo han hecho ni la preceptiva de la poesía tradicional, que suele hablar de las «contraintes» del metro y de la rima, ni tampoco los miembros del OULIPO (que designan con ese término hechos heterogéneos). Sobre este problema, la revista ofrece a sus lectores, a quienes invita directamente a participar en el debate, un trabajo teórico de fondo. Se trata de una reflexión «in progress», que se ha desarrollado en los cuatro números que la revista ha publicado desde su fundación. En el último de estos números que la revista ha publicado desde su fundación. En el último de éstos (primavera, 2000), los dos co-directores de *Formules,* Jan Baetens y Bernardo Schiavetta, publican el artículo «Défenir la contrainte?», síntesis de cinco años de reflexiones y de discusiones con los diferentes colaboradores de la revista, que intentaremos resumir a grandes rasgos. Los

autores parten de la idea simple de que los procedimientos textuales pueden dividirse en dos grandes tipos: aquellos que se aplican localmente, de manera no sistemática (como la mayor parte de las figuras retóricas tradicionales), y aquellos que se aplican globalmente, es decir de manera sistemática, los que obedecen a reglas, en el sentido más amplio del término.

En su opinión, los procedimientos literarios que el OULIPO y la crítica francesa llaman «contraintes» pueden ser definidos provisionalmente como un tipo de reglas textuales.

En una segunda etapa de su razonamiento, los autores demuestran con claridad que la noción de regla textual no puede ser estudiada únicamente si se considera el texto como un objeto definitivamente terminado. En efecto, las reglas textuales no pueden ser descritas únicamente como la prescripción de procedimientos sistemáticos de escritura, sino también como la prescripción de procedimientos sistemáticos de lectura.

Este doble funcionamiento complementario de producción y de recepción pone en juego necesariamente las huellas objetivas que los procedimientos de escritura producen (o no) y que los procedimientos de lectura reconocen (o no) en el texto.

En efecto, sin esas consideraciones, quedarían fuera del campo de las «littératures à contraintes» ciertos textos producidos gracias a procedimientos sistemáticos de escritura que no dejan huellas reconocibles (como en el «procédé évolué», de Raymond Roussel), o bien porque tales huellas escapan a la percepción del lector desprevenido. Así, la «contrainte» lipogramática de *La Disparition* de Georges Perec (la ausencia total de la letra «e» en el texto), aunque flagrante, pasó desapercibida a los ojos de uno de sus críticos, sencillamente porque el lipograma no era (en momento de la publicación de la novela) una convención genérica comúnmente admitida, y ni siquiera comúnmente conocida.

Este último punto pone de relieve una característica fundamental de los «textes à contraintes», que deriva de su calidad de hechos lingüísticos: los textos participan de la naturaleza convencional del lenguaje. Por lo tanto, la percepción de una regla textual dependerá no sólo de la presencia de huellas textuales objetivas, sino también de las expectativas y del saber de cada lector en particular: una regla textual desconocida, por más objetiva que sea, podrá muy bien pasar desapercibida.

Llegado a este punto, los autores subrayan el parentesco de las «contraintes» con otras reglas textuales, mucho más comunes (y por lo tanto mucho más perceptibles), entre las cuales distinguen entre normas lingüísticas y convenciones genéricas.

Las normas lingüísticas son las reglas propias de una lengua dada (pragmática del discurso, léxico, sintaxis, gramática, ortografía).

Las convenciones genéricas son las reglas propias de los géneros literarios en sentido lato (reglas de versificación, reglas teatrales clásicas de las tres unidades, reglas hermenéuticas de la alegoría bíblica, etc.).

A primera vista, prosiguen los autores, de acuerdo con el sentido etimológico del término («restricción» y «obligación»), las «contraintes» podrían ser definidas como todas aquellas reglas textuales que restringen la variedad de las opciones estilísticas que las normas y que la convenciones genéricas permiten. Dicho de otra manera, las «contraintes» serían géneros literarios menos convencionales, menos comúnmente admitidos que los otros géneros.

Sin embargo, los autores demuestran (como también lo hace, a partir de un enfoque distinto, Christelle Reggiani en otro artículo del mismo número), que no se pueden establecer fronteras precisas entre las convenciones genéricas y las «contraintes».

Esto resulta principalmente de dos causas. En primer lugar, los criterios que se suelen invocar para definir la «contrainte»: la restricción de las opciones estilísticas, la marginalidad formal, o la dificultad de ejecución, son criterios vagos, dado que se refieren a valores graduales (mayor o menor cantidad de opciones; mayor o menor rareza; mayor o menor pericia en la ejecución), sin que se pueda establecer de manera no arbitraria qué grado en particular puede servir como umbral de discriminación.

En segundo lugar, las fluctuaciones históricas de los géneros literarios tampoco permiten establecer umbrales de discriminación indiscutables.

En tercer lugar, y de manera más anecdótica, las reglas que los mismos autores del OULIPO designan como «contraintes» son demasiado heterogéneas para poder servir de referencia precisa.

«Littératures à contraintes» (como el concepto mismo de literatura) será, pues, un «cluster-concept», aplicable a textos de índole diversa,

pero emparentados y reconocibles intuitivamente gracias a la competencia cultural de los lectores de una área particular (la francesa contemporánea, en este caso).

Habiendo intentado clarificar tanto lo que no se puede definir como lo que sí que se puede definir y sobre todo describir en el campo de las «littératures à contraintes», el editorial del cuarto número de *Formules* insiste sobre el carácter provisorio de las proposiciones que publica, las cuales quedan totalmente abiertas al debate, en el sentido más puro del término.

En efecto, la revista acoge otras propuestas y críticas (como la de Philippe Bootz sobre la «contrainte» en los textos electrónicos en el mismo número 4), o como la polémica de Jacques Jouet contra el testo programático de la revista (textos, ambos, que fueron publicados conjuntamente en el primer número).

Esta apertura hace que *Formules,* en lugar de ser una «capilla» de creadores y de teóricos, acoja autores muy diferentes los unos de los otros (como Umberto Eco, Jean-Marie Schaeffer, Jean Ricardou, Douglas Hofstatter, David Bellos, Jacques Roubad, etc.).

A propósito de esa diversidad, conviene subrayar que *Formules* desarrolla una política de ilustración de la creaciones «à contraintes» sobre tres grandes ejes. Primero, la publicación de textos de creación inéditos de autores contemporáneos, como los de diversos miembros activos del OULIPO, así como de autores no oulipianos, como Pierre Lartigue, Jean Lahougue, Régine Detambel, Antoine Volodine, etc. Luego, la práctica abundante de la reseña de las novedades importantes (a veces comentadas en artículos de fondo). Por último, el redescubrimiento de autores antiguos: Leónides de Alejandría, Porfirio Optaciano, Góngora o Juan Caramuel de Lobowitz, por ejemplo, así como de autores más próximos de nuestra época, como Mallarmé o Roussel.

A nuestro modo de ver, *Formules* no deberá limitar sus investigaciones a la definición de su campo específico, ni a aportar esclarecimientos a la historia literaria, ni a estimular la creación contemporánea, ella deberá también explicar cómo y porqué la «contrainte» ocupa un lugar tan particular en la vida literaria.

¿Qué sentido tiene ocuparse de esa tendencia? ¿Por qué la ideología dominante de los lectores y de los críticos la clasifica en general como secundaria o como no literaria en ciertos países, como España, y por qué esa situación es distinta en Francia?

La revista aporta algunas respuestas: la descalificación de la regla es un criterio estético que depende históricamente de una ideología romántica y vanguardista de la libre expresión del autor. En consecuencia, fuera de este contexto, tal criterio puede resultar inadecuado. Por otra parte, y esa observación es capital, esa ideología que postula que el genio y que la creación se sitúan más allá de las reglas, está perdiendo actualmente el prestigio hegemónico que tuvo durante dos siglos. Las «vanguardias» contemporáneas (si tal cosa existe) no representan de ninguna manera una radicalización de las vanguardias históricas, sino más bien su estancación y su «provocación por la provocación» (que se ha sustituido al «arte por el arte»), no parece poder dejar detrás de sí textos duraderos. Por otra parte, en un plano más comercial, la exclusión de las reglas formales ha desembocado en la producción de escritos «postmodernos» amorfos, sin gran interés literario.

El redescubrimiento de las «contraintes», en cambio, comienza a enriquecer el patrimonio literario de cierto número de obras que prolongan los desarrollos formales y temáticos de la modernidad (como lo es, por ejemplo y por antonomasia, la de Georges Perec). En efecto, y sea esto dicho a contrapelo de un prejuicio tenaz, no existe ninguna solución de continuidad entre las literaturas modernas y las «littératures à contraintes».

Ponerlas de relieve, como lo hace *Formules,* no será, pues, una liquidación de la herencia de la modernidad, sino más bien un modo privilegiado de abrirle nuevos caminos.

Jeanne Vandepol

REPRESENTACIONES TEATRALES EN ALBACETE (1901-1923). CARTELERA, COMPAÑÍAS Y VALORACIÓN

Francisco Linares Valcárcel

(Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses de la Excma. Diputación de Albacete, 1999, 527 páginas + Apéndices)

El presente volumen es un trabajo riguroso sobre la actividad escénica en Albacete, imprescindible para conocer el devenir de la capital manchega. Linares hace un estudio profundo y detallado de todo lo relacionado con el hecho teatral en esta ciudad.

El volumen está ordenado en cinco completos apartados y el autor comienza con «I. Estudio preliminar» (pp. 13-96) para introducirnos en la vida de Albacete durante el primer tercio del siglo XX. Estudia los teatros existentes en la ciudad, las funciones, las obras que aparecieron en escena, el número de representaciones, el total de obras representadas y los géneros de las mismas; recoge los autores y compositores que más aparecieron en la escena albacetense, así como los adaptadores y traductores, las Compañías profesionales y de aficionados, componentes e itinerarios que siguen. La «Recepción crítica»

(pp. 83-93) ofrece la valoración de las obras —positiva, negativa, indiferente— y de las Compañías. Termina este primer apartado con la «Sociología del hecho teatral» (pp. 93-6), que recoge las temporadas teatrales, el horario de las funciones y precios de las entradas. Todo ello completado con varias tablas y más de cincuenta gráficos que resumen lo presentado y facilitan al lector su comprensión.

En «II. Cartelera» (pp. 97-223), parte central del libro tal y como indica el autor en la «Introducción» (pp. 9-10), quedan recogidas, por orden alfabético, las obras representadas indicando en cada una de ellas: género, autor, Compañía, teatro y fecha de la representación. Datos éstos de gran importancia para el conocimiento del panorama teatral.

El tercer apartado, «III. Las Compañías teatrales» (pp. 325-46), ofrece los pormenores de las 163 Compañías que actuaron en Albacete en el periodo objeto de estudio. Por orden cronológico, el profesor Linares indica: teatro en el que actuaron, fechas, componentes de las Compañías, lista de obras representadas, número de representaciones de cada una de ellas y otros títulos de su repertorio sin constancia de haber sido representados.

Actores y actrices; gerentes y representantes; directores, directores de escena y de orquesta; maquinistas y electricistas; escenógrafos, pintores y decoradores; casas suministradoras de mobiliario y atrezzo; peluqueros, sastres y casas proveedoras de vestuario son objeto de estudio en «IV. Componentes de las Compañías» (pp. 347-483).

Para continuar con el utilísimo apartado «V. Listados» (pp. 485-504), compuesto por las listas de autores, compositores, traductores y adaptadores, Compañías profesionales, Compañías de aficionados y Compañías mixtas.

El trabajo se cierra con «VI. Bibliografía» (pp. 505-29) y «VII. Apéndice», que ofrece doce reproducciones de diversos programas de mano.

Todo lo hasta aquí expuesto está precedido por el «Prólogo» (pp. 7-8), a cargo de José Romera Castillo, quien muestra la actividad investigadora del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la Facultad de Filología de la UNED.

El volumen que aquí reseñamos es un trabajo serio, hondo y minucioso, de imprescindible consulta para el estudioso del hecho teatral en el panorama español. La crítica teatral, elemento importante en el estu-

dio de la actividad escénica, no ha podido ser incluida «por problemas de espacio» (p. 10). Invitamos a Linares a ofrecerla en una próxima publicación.

Con la presente publicación, la Diputación de Albacete continúa con la labor de dar a conocer el hecho teatral albacetense, iniciado con *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*, de Emilia Cortés Ibáñez (1999), y *El teatro en Albacete (1924-1936)*, de Emilia Ochando Madrigal, de reciente aparición. Tres tesis doctorales de la Facultad de Filología de la UNED, dirigidas por José Romera Castillo.

Emilia Cortés Ibáñez
(ISLTYNT - UNED)

EL TEATRE A ALACANT (1833-1936)

Jaume Lloret i Esquerdo

(València: Consell Valencià de Cultura, 1998. Prólogo de Josep Lluís Sirera. Fotografías de Vicent Segura)

Los cambios sociales, económicos, culturales que la sociedad valenciana ha sufrido desde la última guerra civil, han provocado la casi desaparición de toda una manera de entender las relaciones humanas que se había mantenido con pocos cambios desde la segunda mitad del siglo XIX. Las rápidas transformaciones que hemos vivido en este breve periodo de tiempo han provocado que un trozo de la memoria colectiva de los valencianos haya sido prácticamente desconocida para gran parte de las generaciones nacidas después de aquel conflicto armado.

Si esta visión genérica puede ser válida en términos descriptivos, resulta bastante fiel si nos ceñimos al mundo de los teatros de las diferentes ciudades valencianas, la mayor parte de los cuales han desaparecido: primero, por su transformación en cines, y después, o al mismo tiempo, ante el empuje de la especulación urbanística, poco o nada respetuosa con la historia de los ciudadanos. Si primero asistimos a la desaparición de la memoria documental y gráfica de los viejos teatros,

después hemos visto transformarse en humo o en basura la referida a los cines, hasta casi no conservar más que un vago recuerdo de una y de otra.

Es en este contexto de transformaciones sociales y en el marco valenciano —un pueblo tan dado a hacer hogueras y fallas, a «reciclar» papeles viejos a través del fuego—, que la publicación de la obra de Jaume Lloret, *El teatre a Alacant 1833-1936*, tiene un valor y un interés notables por lo que implica de investigación, de reflexión y de recuperación de la memoria de la ciudad de Alicante. De hecho, cabe recordar que la edición se enmarca en la voluntad del Consell Valencià de Cultura de contribuir a celebrar el ciento cincuenta aniversario del Teatro Principal de Alicante, el segundo coliseo construido en la historia del teatro valenciano moderno.

Jaume Lloret, conocido por su dedicación docente y su capacidad didáctica, desplegada a lo largo de muchos años entre las ciudades de Elche y Alicante, ha desarrollado en los últimos años una línea de investigación centrada en la historia teatral valenciana, que toma como núcleo de su interés la ciudad de Alicante. Resultado de esta indagación, y al margen de otras monografías presentadas en diversos congresos o publicadas en revistas especializadas, cabe recordar su «Breu història del titella a Alacant», publicado en el volumen colectivo *El titella a Alacant* (1996), trabajo en el cual estudia la historia de los títeres en esta ciudad. Este mismo año también defendió su tesis doctoral en la Universitat de València-Estudi General, *El teatre a la ciutat d'Alacant (1691-1962)*, con la cual obtuvo el grado de doctor. Un primer fruto de esta voluminosa tesis es la obra que ahora nos ocupa.

El teatre a Alacant 1833-1936 es una obra que supera con mucho las aproximaciones que hasta ahora se habían realizado, incluyendo la obra de Vicente Ramos, *El Teatro Principal en la historia de Alicante (1847-1947)*, y no tan sólo las supera por la minuciosidad de trabajo realizado, sino, y sobretodo, por las fuentes documentales utilizadas y por las reflexiones tan sugerentes y ricas de su autor. En este sentido, hay que subrayar que Jaume Lloret, entre otras fuentes, ha utilizado como base una colección documental excepcional y no estudiada con profundidad hasta ahora: el Archivo teatral de la familia Portes —familia ligada laboralmente al Teatro Principal de Alicante desde su inauguración en 1847—, y hoy día conservado en la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante. A pesar de ello, Lloret no se ocupa únicamente del principal coliseo de la ciudad, sino que se interesa por el conjunto de la actividad dramática en Alicante a lo largo del

periodo acotado: antecedentes, espacios teatrales, empresas, autores y actrices, público, llegada del cinematógrafo, etc.

El libro se abre con un prólogo del profesor Josep Lluís Sirera, catedrático de Filología Española de la Universitat de València y el mejor conocedor del conjunto del teatro valenciano; unas páginas sitúan al lector en el contexto de los estudios teatrales y en las virtudes del libro que tiene en las manos. La obra de Jaume Lloret se divide en siete apartados: primeramente, una introducción, que da cuenta del estado de los estudios sobre el teatro alicantino, de la metodología y de las diferentes fuentes documentales que ha hecho servir.

El inicio del estudio propiamente dicho es el apartado dedicado a los antecedentes de la actividad dramática en la ciudad de Alicante, y que en unas breves páginas repasa el periodo que va desde finales del siglo XVII al primer tercio del XIX: la antigua Casa de comedias, los espacios teatrales alternativos, los espectáculos populares, etc.

La parte más extensa de *El teatre a Alacant 1833-1936* está constituida por los tres capítulos centrales que dan cuenta del periodo apuntado en el título de la obra. Lloret se sirve de las periodizaciones habituales en la historiografía para estudiar estos cien años. Así, el primer capítulo va desde la muerte de Fernando VII, con la posterior relajación de la censura y el aumento de la actividad dramática, hasta el fin del Sexenio Democrático, el 1874. En este capítulo, sin dejar de lado la información sobre los primeros espacios teatrales, cabe llamar la atención sobre el interés particular que ofrecen las treinta páginas dedicadas al Teatro Principal: origen, construcción, sistema de explotación, programación y organización de los actores.

El segundo capítulo va desde la restauración borbónica hasta la mayoría de edad de Alfonso XIII, el 1902. Aquí Lloret pasa revista a los nuevos locales que van surgiendo en la ciudad, resultado de la popularidad de la actividad dramática en la segunda mitad del ochocientos: el Teatro Español, el Teatro Circo Viejo, el Teatro Circo Nuevo, el Teatro Novedades o el Teatro Polo. Como consecuencia de esta proliferación y de la gestión efectuada, el tercer apartado de este capítulo da cuenta de la evolución, organización, compañías y dificultades del Teatro Principal. Concluye este bloque con un subcapítulo muy interesante dedicado a seguir la aparición y evolución de las compañías y autores alicantinos.

En el tercer capítulo ya nos encontramos con la difícil convivencia entre el teatro y el cine, la explotación de los diversos espacios teatra-

les y la evolución de los gustos dramáticos (desde la comedia o la zarzuela al vodevil o la revista). Con todo, hay dos subapartados que tienen un interés singular: el primero, dedicado a la presencia de los y las grandes intérpretes en los teatros de la ciudad (básicamente en el Principal); el segundo, dedicado al teatro de aficionados: sociedades, compañías, autores, etc.

Cierran la obra el capítulo dedicado a las conclusiones del estudio, una bibliografía y un apéndice muy interesante y muy útil: un listado del movimiento teatral en Alicante entre los años 1833 y 1936. Su minuciosidad da idea del trabajo realizado por Jaume Lloret. Sin lugar a dudas, se trata de una fuente de información muy importante para los especialistas en el teatro porque ésta nos permite perseguir autores, compañías, actores, etc. Esta utilidad de la obra queda subrayada por el índice alfabético que cierra el volumen, también muy importante para la fácil y rápida consulta de la obra que ahora nos ocupa.

Además, en el volumen se incluyen 175 ilustraciones (planos de la ciudad, proyectos de edificios, carteles teatrales y programas de mano, fotografías de actores y actrices, fotografías de la ciudad, documentación administrativa, y una gran cantidad de gráficas elaboradas por el propio autor, etc.) que hacen que el resultado sea una obra muy cuidada en su presentación y de lectura muy amena. En este punto, todo el mérito se ha de atribuir a la entidad editora, el Consell Valencià de Cultura, que no ha regateado ningún detalle que pudiera hacer de la obra una edición ejemplar.

Después de todo lo expuesto, creo que no exagero si afirmo que *El teatre a Alacant 1833-1936*, de Jaume Lloret, es una obra importante, y no únicamente para los alicantinos, sino para el conjunto de la sociedad valenciana y para los investigadores de la historia del teatro en particular. Para los primeros, porque les explica y les devuelve una parte importantísima de la memoria de la ciudad: la memoria social, humana, viva de estos más de cien años. Para los valencianos en general, porque nos muestra una bella manera de recuperar parte de la historia. Finalmente, para todos los que nos dedicamos a estudiar la historia del espectáculo teatral, porque la obra de Lloret es para todos nosotros un ejemplo de rigor metodológico, de trabajo y de reflexión crítica. Estoy convencido que la obra ha de constituir un hito en los estudios sobre la historia contemporánea del teatro valenciano.

Es por todo ello por lo que cabe felicitar al autor por el resultado final de la su obra, y a los editores, que ante la renuncia de otras insti-

tuciones alicantinas (Ayuntamiento, CAM) de publicar el volumen, aceptaron el reto de la edición de una obra que, como he dicho, honra a su autor, a los editores y a la ciudad de Alicante.

Gabriel Sansano

Universitat d'Alacant

THEATRALIA III. TRAGEDIA, COMEDIA Y CANON

Jesús G. Maestro

(III Congreso Internacional de Teoría del Teatro, Vigo, 16-17 marzo de 2000. Vigo: Universidad, Facultad de Filología y Traducción, Ediciones del Área de Teoría de la Literatura, 2000, 518 páginas)

El presente volumen recoge las actas del III Congreso Internacional de Teoría del Teatro dedicado a tres cuestiones importantes para la historia y el estudio de este género: «Tragedia, Comedia y Canon». Su editor y coordinador, Jesús G. Maestro, desarrolla en su Introducción («Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna: el personaje nihilista en *La Celestina*») una reflexión sobre estos tres conceptos desde presupuestos actuales de la teoría de la literatura, ofreciendo también una reflexión sobre las interpretaciones que se han dado de ellos a lo largo de la historia. A continuación, analiza su expresión en *La Celestina,* en el estudio del personaje nihilista: expone sus características, su lenguaje..., e incluso lo describe desde el punto de vista de la literatura comparada.

El apartado II está dedicado a la Tragedia, y reproduce, en primer lugar, una conferencia de Maria Grazia Profeti, titulada «De la tragedia

a la comedia heroica y viceversa». Profeti hace un recorrido por la teoría trágica del Siglo de Oro español centrándose en los conceptos de tragedia, tragicomedia y comedia trágica o heroica, en su definición y evolución, desde el punto de vista del emisor y del receptor. Ejemplifica su estudio en dos obras de Lope de Vega: *El castigo sin venganza* y *El bastardo Mudarra*, y una de Cubillo de Aragón, *El rayo de Andalucía*.

A cuestiones de teoría neoaristotélica relacionadas con la tragedia dedica María José Vega Ramos su trabajo titulado «El azar y la maravilla en la teoría neoaristotélica de la tragedia: la estatua de Mitis en el Renacimiento». Vega Ramos se centra en un breve pasaje de la *Poética* de Aristóteles (final del capítulo IX), clave para la conformación de la teoría de la tragedia (en él se tratan términos como maravilla o *thaumastón*, la fortuna y el azar), y estudia su repercusión e interpretación a lo largo de los siglos, especialmente en sus comentaristas (Robortello, Castelvetro, etc.), cuyas traducciones recoge en un apéndice.

En esta línea continúa el profesor Fernando Romo Feito, que habla de la «Paradoja y teoría de la tragedia en la *Poética* aristotélica». También parte del mismo fragmento y analiza el término «paradoja» desde el punto de vista filológico, histórico, idiomático, lógico, etc., y todos aquellos conceptos que se derivan de este análisis (causal, necesario, posible, verosímil...), comparando su posición en la *Retórica* y en la *Poética*.

El apartado III se inicia también con una reflexión sobre la teoría neoaristotélica, pero esta vez dedicada a la comedia: la expuesta en la epístola IX del tratado de Alonso López Pinciano (María Consuelo de Frutos Martínez, «La teoría de la comedia en la *Philosophía antigua poética*: ejemplo de diálogo intertextual con la poética neoaristotélica italiana»). Frutos reproduce las principales ideas sobre la comedia (el ridículo, por ejemplo) y estudia la intertextualidad con la teoría neoaristotélica italiana quinientista (Scaligero, Maggi, Riccoboni, Minturno).

El siguiente trabajo se centra en la comedia latina («Los personajes de la comedia plautina. Propuesta y justificación de una tipología»). Rosario López Gregoris propone y justifica una tipología de los personajes de la comedia plautina basada en la función del personaje en el esquema general y en la trama particular. Además recrea y nos acerca el teatro tal y como se entendía en Roma (convenciones, público, chiste, engaño, etc.).

Y se completa este apartado dedicado al estudio de la comedia con un trabajo de Montserrat Ribao Pereira acerca de la crítica teatral de Larra en el Madrid de 1832 a 1837 («Larra y la *Revista Española*: hacia un canon clásico romántico»), que refleja las características, líneas, ideas, epígonos, de la comedia en el momento del nacimiento del Romanticismo.

En cuanto al canon, último eje de este volumen, es tratado desde tres aspectos diferentes en sendos trabajos: canon y teatro nacional español; géneros, canon y realismo psicológico; y tradición trágica y canon crítico.

Al primero dedica su reflexión José María Pozuelo Yvancos («Popular/culto, genuino/foráneo: canon y teatro nacional español»), que profundiza en las opiniones que a lo largo de la historia han merecido los dramaturgos áureos españoles y que se han establecido de manera canónica. De este modo, reflexiona acerca de la consideración de un «teatro nacional» en torno a los términos popular/culto, genuino/foráneo, ejes de la formación del canon teatral español.

Al segundo aspecto se refiere Felipe B. Pedraza Jiménez («El canon, los géneros y el realismo psicológico»). Trata del canon académico y las preferencias del público, desarrollando su estudio sobre los géneros trágico y cómico (rasgos, características, personajes, tipos,...), y el papel crucial que ha desempeñado la psicología del público en la evolución del canon teatral.

Y el último aspecto canónico lo centra Jordi Juliá en «Las ideas dramáticas de T. S. Eliot. Tradición trágica y canon crítico». Juliá estudia las opiniones y reflexiones personales expresadas por T. S. Eliot en su obra ensayística acerca del teatro (lo que llama «canon crítico») y la recuperación de la tradición dramática clásica (teatro griego e isabelino) que Eliot no solamente postula, sino que reproduce en sus propias obras.

El editor incluye, en una quinta parte, una serie de ejemplos y variaciones sobre los temas centrales de este volumen, incluso referidas a diversas disciplinas como el cine, la ópera o el teatro propiamente dicho. Al primero se dedican Manuel de la Fuente Soler y Guillermo López García, en «El otro Chaplin: análisis de *Monsieur Verdoux*. Una comedia maldita», película audaz en el momento de represión (la «caza de brujas» estadounidense) en el que fue concebida. Teresa García Ruiz dedica su trabajo a la ópera «La tragedia de *El Emperador de la Atlántida*», contextualizando y analizando esta tragedia, reflejo

del compromiso de lucha social de su autor, quien emplea el humor para expresar su anhelo de paz y de dignidad humana. También a través del humor y de la parodia se expresan tanto el autor italiano Ennio Flaiano (Milagro Martín Clavijo, «Farsa trágica en Flaiano: el caso de la guerra») como Fernando Arrabal (Victoria Freire López, «La desmitificación de los héroes en la farsa cómica de Fernando Arrabal»). El primero emplea la sátira para destruir la realidad y hacer reflexionar sobre lo trágico de la vida. Y el segundo se sirve de la ironía y la parodia para desmitificar, desenmascarar, al ser humano, denunciar sus miserias y luchar por la libertad. El ejemplo de Eva Álvarez Ramos, «La falacia interpretativa teatral en la *intentio auctoris*», constituye una última reflexión teórica acerca de la relación texto escrito-espectáculo teatral y la tan debatida «intención del autor» en el género teatral. Todos estos ejemplos responden a la multiplicidad de sentidos, a las fuertes contradicciones en las que se cimenta la creación y la vivencia del ser humano del siglo XX.

Completan este volumen una selección bibliográfica muy amplia y actualizada, de gran utilidad para los investigadores, que se estructura en cuatro apartados: diccionarios de teatro; lo trágico y la tragedia; lo cómico y la comedia; el canon y la poética del teatro; y una Coda compuesta por catorce reseñas de libros publicados entre 1997 y 2000 que recogen diversas investigaciones acerca del teatro español, y de otras nacionalidades, ahondando en conceptos (convención, percepción, surrealismo, canon, etc), perspectivas (semiótica, retórica, estética, etc.), épocas (siglos XVI-XVII, vanguardias, posguerra española (1939-1963), teatro histórico (1975-1998), etc. Constituye un apartado bien surtido de las últimas publicaciones españolas, y europeas, en estos temas teatrales. Cierra el volumen un listado de libros y revistas recibidas y la convocatoria del IV Congreso Internacional de Teoría del Teatro que se celebrará en Vigo en la primavera del año 2002, dedicado al tema siguiente: «Teatro hispánico y literatura europea».

Este volumen de actas editadas por Jesús González Maestro constituye un trabajo de referencia para todo aquel que investigue cuestiones no sólo de índole teatral sino literaria en general, tanto por la calidad y profundidad de sus trabajos como por la variedad de épocas y temas que abarcan.

Macarena Cuiñas Gómez

LA AUTOFICCIÓN EN ESPAÑA. JORGE SEMPRÚN, CARLOS BARRAL, LUIS GOYTISOLO, ENRIQUETA ANTOLÍN Y ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Alicia Molero de la Iglesia

(Berna: Peter Lang, Perspectivas Hispánicas. 2000)

En el ámbito de los estudios llevados a cabo dentro de la línea de investigación que sobre la autobiografía en España dirige el profesor Romera Castillo, este libro de Alicia Molero avala el buen quehacer del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, equipo de investigación que aborda de modo sistemático diverso aspectos de la modalidad genérica autobiográfica y que, en este caso, ha dado como resultado un completo trabajo sobre uno de los aspectos menos tratados por la teoría del género, a saber, la autoficción o ficción novelesca autobiográfica, de la que en este libro se realizan interesantes aportaciones en el capítulo preliminar al ofrecer un panorama completo sobre la evolución de los estudios teóricos que se han producido en el siglo XX sobre las relaciones entre la novela y la autobiografía, al tiempo que perfila a grandes rasgos las características con las que esta modalidad de escritura se ha ido definiendo y distinguien-

do. De ahí que uno de los aciertos del texto de Molero haya sido, justamente, abordar un tema complejo por su variedad de realizaciones y, desgraciadamente, aún no dilucidado por completo por la crítica teórica, la cual no dispone (por el momento) de un instrumental terminológico lo suficientemente preciso y detallado para acercarse a las obras de este género híbrido, a caballo entre la ficción y la veracidad, que, no obstante, goza de tanto éxito entre autores que, cada vez en mayor medida, se acogen a este modelo de escritura para textualizar el espacio de un yo vital que el lector identifica como verdadero pese a las caracterizaciones novelescas de que lo dota la ficción literaria. Esta apertura de un nuevo campo de trabajo, extensísimo y aún no roturado por la crítica académica, será sin duda transitado en el futuro por los investigadores y teóricos del género autobiográfico, a pesar de las dificultades que presenta este tipo de estudios.

Al extenso y documentadísimo primer capítulo (en el que se repasan las teorías autobiográficas en lo concerniente a la modalidad autoficticia), se añade una concreción en el análisis, aplicado a cinco autores españoles del último medio siglo, a saber: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina; elección tal vez demasiado dispar y abarcadora de un espacio temporal excesivamente dilatado, al tratarse de autores de edades tan diferentes que la muerte de Barral coincide casi con el inicio en las publicaciones de Muñoz Molina. Sin embargo, en esta panorámica, que comprende textos publicados fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XX, se nos facilita un marco teórico con el que entender y abordar la modalidad autoficticia, tan compleja en sí misma y necesitada de este tipo de investigaciones, como queda dicho, que en el caso del libro de Molero ha incorporado la reflexión sobre las condiciones sociales en que se ha producido este género en las dos últimas décadas en España, coincidiendo con las circunstancias históricas que han revitalizado un tipo de constructo social denominado «yo», que no coincide con las características en que éste se había desenvuelto desde los orígenes de la Modernidad. En lo referente a la disposición de los capítulos, hemos de destacar que se articulan de modo tal que en cada uno de ellos se trata un aspecto semiótico del hecho autobiográfico. La modalidad autoficticia es contemplada, pues, desde los tres grandes apartados en que tradicionalmente se han dividido los estudios semióticos: Molero dedica un capítulo al estudio sintáctico, otro al semántico y finalmente otro al pragmático de la autoficción, de modo que al lector le será más fácil entrever las complejidades teóricad de la novela autobiográfica a través de los ejemplos aportados sobre diversos

autores que realizar el análisis sobre uno de ellos exclusivamente, lo cual aparta este libro de las monografías al uso, especialmente diseñadas para lectores o investigadores previamente interesados en un autor, una obra, una corriente, una generación o estilo literario, y no en el vasto campo teórico en el que la autora se ha esforzado por desbrozar y explicar sus diversos fenómenos y la evolución sufrida por los mismos. En este sentido, se alude a la transformación que ha sufrido el yo para acabar convertido en una metáfora textual sobre la que operan los narradores ficticios autobiográficos: la naturaleza retórica del yo ha obligado a los autores a no conformarse con las típicas trampas y artimañas que el autobiógrafo empleaba con evidente ingenuidad para tratar de narrar su vida. En el fondo de esta problemática subyace el corrimiento genérico al que estamos asistiendo, esto es, a esa re-configuración canónica de los géneros en la que la autobiografía permeará las nuevas estructuras literarias y artísticas con tal que el género autobiográfico adquiera el perfil estético de la post-modernidad. De ahí que en este libro se presenten las nuevas formas y valores de la modalidad ficticia autobiográfica dentro de lo que —en clara alusión al imprescindible y seminal concepto de pacto autobiográfico lejeuniano— Molero ha denominado «pacto fantasmático» (denominación no muy afortunada pese a su intención de aludir al narrador fantasma que recuerda su vida pasada sin realidad alguna como ente más allá del mundo narrativo); en dicho pacto son evidentes unas características que la autora desgrana aludiendo a la condición de contrato de veridicción, en el que actúa como factor motivador la credibilidad del lector, aunque el autor haya eludido la implicación directa, por lo que el contrato no se produce (como en las modalidades autobiográficas al uso sucede) en la marca nominal. Ello no significa que se haya perdido el valor referencial del sujeto con respecto al personaje, sino que la identificación no va a ser tal, y en este sentido se emplean mecanismos novelescos tradicionales que son sintomáticos de este reconstrucción del yo: una variante textual permite repetir un número indefinido de veces la misma experiencia, dando, así, importancia al hecho pero restando validez a la interpretación dogmática subjetiva gracias a la relativización perspectivística. Esas escenas repetidas podrán incluso, en opinión de Molero, encontrarse en las alusiones que el autor haga de sí mismo o en otros textos literarios e incluso en declaraciones públicas, entrevistas, etc. Por ello Molero prefiere hablar de realemas o biografemas para referirse a los tópicos generacionales y a las experiencias individuales, respectivamente, que afianzan la veracidad del texto ficticio, en el cual el personaje no es monolítico ni uni-

tario, sino que aparece como un ser dual y en movimiento, de ahí que la autobiografía novelesca incluya entre sus potenciales hechos narrativos la descripción de un sueño, de un deseo, de una elección vital pospuesta, etc. Mientras que en la autobiografía el espacio otorgado a los deseos incumplidos era señalado como tal, la autoficción va a permitir que el personaje, vicariamente, cumpla y experimente lo que el autor sabe que le fue negado, por lo que este nuevo espacio autobiográfico creado en la novela se convierte en un espejo desde el que se alienta la escisión del personaje, su doble conciencia, que en absoluto es deshonestidad, sino más bien al contrario, como podría comprobarse en los textos que sobre Semprún aporta Molero, en los que se pone de manifiesto cómo la integridad consiste en dar acogida al otro que se ha sido y del que se difiere. En este punto, hay un motivo para la inquietud terminológica, que corrobora la dificultad teórica de este género: Molero emplea el término doblez para referirse a esa escisión, cuando en propiedad no existe dolo ni engaño, sino todo lo contrario, en este juego de espejos que la literatura propicia con vistas a una conformación más amplia del sujeto.

Con esta nueva aportación al campo teórico de la autobiografía, Molero pone de manifiesto la vitalidad de la modalidad autobiográfica dentro de la ficción como interactuación con otros géneros, puesto que en puridad no existen campos acotados de realidad y ficción, sino que a la luz de las factualidades existentes en la novela contemporánea la autora nos propone interrogarnos sobre el *status* de veracidad que soporta toda autobiografía, máxime cuando, desde el punto de vista puramente formal, el intercambio de recursos entre autobiografía y ficción es tal que sólo mediante un (p)acto voluntario podemos marcar la diferencia entre ambas: la intencionalidad con que ha sido presentada al público. Entre las hipótesis mantenidas por Molero en este libro tan esclarecedor, la ficción autobiográfica presenta unas diferencias evidentes con respecto a la autobiografía: el hecho de que no pretenda ofrecer una visión panorámica, sino más bien parcial o episódica, de la vida del narrador, así como la inexistencia de fechas, podrían ser algunas de ellas; asimismo, la ausencia de justificación para los falseamientos, invenciones, errores o, simplemente, olvidos, que caracterizan a las diversas modalidades autobiográficas carece de sentido en el terreno ficcional, en el que el principio organizativo no es necesariamente cronológico y en cuyo seno también se puede desarrollar la virtualidad identificativa del lector con el narrador. Con un documentado análisis de las obras y autores acotados, Molero de la Iglesia aporta datos que han de tenerse en cuenta a la hora de afrontar los más acu-

ciantes esquemas de acercamiento al hecho autobiográfico, en especial esa imposibilidad de auto-representación del sujeto postmoderno tras la pérdida del adanismo cultural que se supone a un escritor que transita por un género cuyos mecanismos narrativos han sido tan profusamente practicados con anterioridad, sobre todo cuando la filosofía deconstructiva viene a constatar que el yo se ha convertido en un refugio inalienable para quienes han perdido toda su confianza en los programas económicos y sociales que aseguraban la salvación colectiva. En este contexto ideológico e histórico se ha producido la eclosión de este género híbrido, que recoge de la autobiografía su pretensión de universalizar la experiencia de un individuo, y de la ficción novelística recupera el poder de reciclaje que permite que el sujeto narrado se descomponga y se recomponga a través de la palabra.

F. Ernesto Puertas

(ISLTYNT - UNED)

EL FUTURO DEL LIBRO. ¿ESTO MATARÁ ESO?

Geoffrey Nunberg (compilador)

(Barcelona: Paidós Multimedia, 1998, 314 páginas)

El auge y la implantación de las nuevas tecnologías y los importantes cambios que están produciendo en nuestros modos de lectura y de escritura, así como en el modo de concebir los textos, han dado lugar al nacimiento de voces de alarma que llegan incluso, las más catastrofistas, a proclamar la muerte de aspectos tan arraigados en nuestra sociedad como el libro impreso, augurando que serán sustituidos por los sistemas hipertextuales, en los cuales el lector-autor sustituye al autor y la pantalla electrónica, al libro impreso.

Estos presagios de estudiosos como G. P. Landow o Negroponte han causado tal preocupación que, ante el temor de ver quebrados algunos de los cimientos sobre los que se sustenta nuestra cultura, como, por ejemplo, el libro impreso, han llevado a hacer una revisión y balance del estado actual del libro. Para ello se reunieron los principales investigadores sobre el tema, en 1995, en un congreso promovido por Umberto Eco y Patrizia Violi, en la Universidad de San Marino.

De ahí surgió esta colección que recoge once ensayos de las figuras más importantes que participaron en el congreso. En él se tratan diversos aspectos de la cultura del libro, siendo uno de los principales el análisis de cómo ésta puede verse transformada por las nuevas tecnologías.

Carla Hesse, en el primer capítulo, titulado «Los libros en el tiempo», establece un paralelismo entre la situación que se vivió con respecto al libro durante la Ilustración y la que se vive en la época actual. Critica esta autora el modo en que se está planteando, en la actualidad, la investigación en torno al tema del libro y concluye analizando los cambios que los sistemas hipertextuales en el ciberespacio están produciendo sobre el sistema literario.

James J. O'Donnell, en su artículo «La pragmática de lo nuevo: Tritemio, McLuhan, Casiodoro», medita sobre el pasado para obtener algunas conclusiones. Así, analiza las figuras medievales de Casiodoro y Tritemio, por considerar que adoptan posturas semejantes a las que hoy se toman frente a las nuevas tecnologías; y, al mismo tiempo, critica fuertemente la figura de McLuhan. Considera que nuestra relación con los libros ha sido poco natural, pues éstos son sólo portadores secundarios de cultura.

Paul Duguid, en su artículo «Pasado y futurología del libro», opina que éste todavía es un instrumento útil y que gozará de larga vida; así mismo, realiza una crítica al modo en que se ha planteado la investigación sobre las nuevas tecnologías, centrándose sobre todo en el análisis de los conceptos de sustitución y liberación que se les atribuye. Reflexiona, además, sobre los sistemas hipertextuales y realiza una importante advertencia: «Para entender el hipertexto deberíamos mirar hacia atrás y no sólo hacia adelante». En la misma línea crítica dedica también un espacio considerable al examen del concepto de información.

En el siguiente artículo titulado «Adiós a la era de la información», Geoffrey Nunberg defiende que durante un futuro indeterminado habrá libros impresos, pero habrá que adaptarse a las consecuencias conceptuales de estas tecnologías, hasta tal punto que tengamos que redefinir ciertas categorías, y entre ellas una que se debe revisar con urgencia es la noción de contenido. Nunberg dedica parte de su artículo a esta noción, a la que prefiere denominar con la palabra «información».

Régis Debray analiza en «El libro como objeto simbólico» el carácter sagrado y masculino que durante siglos se dio al libro y a la impresión. Dedica, después, varias páginas al hipertexto en las que no se

produce ninguna aportación importante al tema, salvo la atención que presta a la desmaterialización inherente a los medios electrónicos y sus efectos.

Por el contrario, Patrick Bazin, en «Hacia la metalectura», dedica un amplio espacio a los cambios que están produciendo los sistemas hipertextuales generados por las nuevas tecnologías, tanto en lo relativo a los textos como a los modos de lectura, e insiste en el nuevo papel que a partir de ahora corresponderá a las bibliotecas.

Por otro lado, Luca Toschi centra su atención en las diferentes presiones que reciben los escritores a la hora de editar y publicar, tomando como ejemplo las diferentes ediciones de *Los novios* de Manzoni, en las que no siempre se ha respetado la estrecha vinculación entre imagen y texto deseada por el autor. Todo ello lleva a reflexionar sobre los medios electrónicos, centrándose en el deseo del autor de salvaguardar su obra, en la estructuración del texto en la página impresa, así como en el hipertexto y en los procesos de lectura y escritura.

A continuación, George P. Landow, en su artículo «¿Cómo nos trasladamos más allá del libro?», va desgranando las ideas ya conocidas por sus seguidores sobre ventajas e incovenientes del hipertexto, haciendo, en realidad, un auténtico canto de esta tecnología frente al libro impreso. Afirma Landow que sólo podremos hacer previsiones sobre el futuro del libro si nos encontramos más allá de la era del libro. Si bien, en opinión del autor, ya nos encontramos, de hecho, inmersos en ella.

Frente a los anteriores investigadores que, en su mayoría, al hacer prospecciones de futuro, se referían al libro como objeto, Raffaele Simone, en su artículo «El cuerpo del texto», se pregunta si se seguirá manteniendo el concepto de texto que rige actualmente y en el que se concibe a éste como algo cerrado y perteneciente a un autor, o si, por el contrario, volveremos a una situación semejante a la de la Edad Media, en la que cualquiera podía apropiarse de su contenido.

Por su parte, Jay David Bolter, en el artículo titulado «Ekphrasis, realidad virtual y el futuro de la escritura», tras reflexionar acerca de los medios electrónicos y del libro impreso, se pregunta si el libro escrito sobrevivirá como ideal cultural, ya que considera que no vamos hacia una cultura oral, como muchos estudiosos pronostican, sino hacia una cultura visual. Así defiende que el texto verbal debe luchar por mantener su legitimidad en un espacio cada vez más dominado por los modos de representación visuales.

Por otro lado, Michael Joyce, en «Sustituyendo al autor: "un libro en ruinas"», aborda el tema de los textos electrónicos, hipertextuales, en los términos de Landow y Toschi, y reflexiona también sobre la realidad virtual, a la que considera como un modo de hipertexto, en el que hay varias perspectivas pero menos grados de libertad porque hay un deseo de unificarlas.

El libro lo cierra Umberto Eco con un «epílogo» en el que reflexiona sobre los diferentes puntos del simposio: «imágenes frente a cultura alfabética», «libros frente a soportes», «publicar frente a comunicar», «tres tipos de hipertexto» y «cambio frente a fusión».

En el libro se pueden apreciar claramente dos líneas: una, que defiende que el libro impreso seguirá siendo durante muchos años el garante de la cultura y que, como tal, permanecerá, y otra, que defiende que está abocado a desaparecer. Pero quizá tan interesantes o más que esta polémica sean las sugerencias que hacen los diferentes autores sobre cómo nos debemos enfrentar al estudio y análisis de las nuevas tecnologías. De nuevo, los investigadores se encuentran divididos en este aspecto. Hallamos, por un lado, los que defienden que será imposible llegar a la comprensión y a un análisis lúcido de lo que está sucediendo si olvidamos el pasado, y, por otro, los que abogan por el estudio del presente sin tener en cuenta el bagaje anterior.

Como conclusión, se puede afirmar que el principal valor del libro radica en que en un solo volumen se recogen importantes reflexiones de los especialistas más destacados sobre el tema, los cuales, desde sus diferentes puntos de vista, en muchos casos contrapuestos, otorgan importantes aportaciones a una polémica tan candente como la del futuro del libro impreso.

Beatriz Paternain Miranda

(ISLTYNT-UNED)

LA RECEPCIÓN DEL POEMA. PRAGMÁTICA DEL TEXTO POÉTICO

José María Paz Gago

(Kassel-Oviedo: Reichenberger-Universidad de Oviedo, 1999, 283 páginas)

En *La recepción del poema. Pragmática del texto poético* (1999), José M.ª Paz Gago advierte que los temas más controvertidos y últimamente debatidos por la pragmática de la poesía lírica son la *enunciación* del poema y su *referencialidad.* De este modo, propone *una Pragmática del texto lírico consistente en una teoría, y en la práctica analítica consecuente, de la comunicación poética* (p. 2). Además, ofrece la posibilidad de afrontar su ensayo científico desde diferentes perspectivas, permitiendo al lector elegir su recorrido de lectura personal por los diferentes capítulos.

Después de una necesaria introducción, Paz Gago comienza su estudio con una valoración de los fundamentos teóricos de la Pragmática tal y como fueron planteados desde su comienzo por Charles Sanders Peirce. Se basa para ello en las teorías que abarcan desde la Semiótica Pragmática de Peirce hasta la Semiótica tridimensional de Morris, divulgador que había traicionado, en su opinión, las fuentes peirceanas.

Expone con una cuantiosa documentación este proceso teórico, recurriendo a fuentes tan solventes como Deledalle, Parret, Todorov, además de las aportaciones de Eco y Posner.

El autor de *La recepción del poema* analiza la teoría de los actos de habla en relación con la literatura, como otra fuente teórica de la Pragmática literaria con antecedentes evidentes en la filosofía analítica y la teoría de la acción.

Un recorrido por la lírica y la teoría de los géneros le lleva a plantear una profunda reflexión sobre los modos de enunciación existentes desde la poética clásica hasta la teoría contemporánea de los signos, tras un detenido recorrido conceptual por los periodos renacentista, clasicista, romántico y simbolista. De este modo, el lector interesado en la historia de la teoría lírica desde sus inicios hasta nuestros días, no tiene más que comenzar su lectura en la opción B, que Paz Gago ha denominado la *ausencia restituida*. El autor revela nuevos datos a la investigación de la historia de los géneros aportando textos hasta ahora poco conocidos como el *Trattato della poesia Lirica del Perduto Academico Innominato,* de Pomponio Torelli.

Una tercera opción profundiza exhaustivamente en la metodología pragmática, a través de la cual Paz Gago investiga los resortes y los mecanismos de la enunciación y la recepción del poema, cuya clave estaría en la referencialidad metafórica de la lírica. Pero, además, ofrece unas *instrucciones de uso* mediante las que el lector puede apreciar detalladamente el funcionamiento de los códigos poéticos: rítmico-métrico y retórico, sus funciones y finalidad, proponiendo también algunas claves para el estudio del subcódigo estilístico y el subcódigo intertextual.

En último lugar, aunque no por ello menos importante, corrobora las teorías semióticas desarrolladas por él con cuatro análisis pragmáticos de textos líricos seleccionados cuidadosamente a partir de otras tantas épocas en las que la lírica ha tenido vital importancia. De la lírica medieval aborda la *Cantiga V* de Martín Códax mientras que el famoso soneto *Cerrar podrá mis ojos* de Francisco de Quevedo es la representación máxima de la lírica del Barroco aquí analizada. Para la etapa romántica, parece inevitable la elección de la *Rima XV* de Gustavo Adolfo Bécquer para un comentario profundo y clarificador de su mecanismo de recepción, así como la lírica contemporánea es considerada en su poema *Primavera en la tierra* de Vicente Aleixandre.

En un mundo en que la interactividad ya no es una utopía, la novedad estructural de este libro consiste, tal y como afirma el propio autor,

en ofrecer a los lectores la posibilidad de escoger el orden de lectura. Las opciones son variadas puesto que, además de una lógica lectura lineal, el lector puede inclinarse por la elección de uno u otro de los cuatro capítulos de los que se compone el libro, sin importar el orden de lectura. Estas cuatro opciones se engloban en una unidad, pero al mismo tiempo están dotadas de una autonomía e independencia, de modo que *pueden leerse en el orden que el estudioso elija según sus preferencias, gustos e intereses* (p. 11).

Paz Gago propone un nuevo modo de existencia para explicar el funcionamiento comunicacional de la poesía lírica: lo que él llama los mundos metafóricos, de naturaleza textual, a los que se hace referencia en la lectura poética. Los tabúes existentes a lo largo de la historia de la creación poética únicamente han mostrado un continuo afán por confundir al lector y oscurecer la comprensión del poema. Lo que el autor ha tratado de demostrar, y ha demostrado indiscutiblemente, es el sentido comunicativo que el texto poético posee, llegando incluso a afirmar, con Vicente Aleixandre, que *poesía es comunicación* (p. 245), pues la comunicación existente en un proceso de codificación y descodificación entre un emisor y un receptor, el poeta y su lector, es la única razón de ser y existir del poema lírico.

Pilar Couto Cantero

Universidade da Coruña

LA REFLEXIÓN METACRÍTICA Y TEÓRICO LITERARIA EN EL SIGLO XX. APROXIMACIONES

Genara Pulido Tirado

(Jaén: Universidad de Jaén, 1999, 119 páginas)

Como sabemos, el estudio del pensamiento teórico y crítico literarios en España viene siendo habitual desde hace ya algunos años en los trabajos de Genara Pulido. El libro al que en esta ocasión nos referimos se inscribe de lleno en esa línea que, si bien es aún bastante desconocida, va contando ya con importantes estudios que están ayudando a desenmascarar y a ponderar el calibre de la producción teórico-crítica en nuestro país.

Aunque aparentemente deslavazados por las diferencias cualitativas y temporales de los diversos intelectuales que se abordan (los trabajos recogidos proceden, casi en su totalidad, de conferencias y otros encuentros científicos), los ocho capítulos que lo componen obedecen a una firme unidad de criterios y perspectiva materialista de aproximación que otorgan una coherencia necesaria a la hora de historiar el pensamiento literario español. Todo ello, por supuesto, de manera

ajena a cualquier actitud nacionalista que pudiera empañar la auténtica confrontación y ubicación de los asuntos tratados en el seno del pensamiento literario universal, o al menos occidental.

De esta manera, la autora nos ofrece la oportunidad, como pone de manifiesto Antonio Chicharro en el prólogo, de conocer mejor el horizonte próximo e inmediato de unos muy sustantivos aspectos de nuestra cultura literaria, desde la modernidad de las teorías poéticas bousoñanas, que entroncan con aspectos nucleares del formalismo ruso, de la estilística, del New Criticism, de la retórica, de la crítica psicoanalítica y de la teoría de la recepción, con su conocida ley de asentimiento, que hacen ciertamente de Carlos Bousoño un teórico para una época: la segunda mitad del siglo XX; o desde el positivismo historicista y las influencias psicoanalíticas y fenomenológicas de las que hace gala Ortega y Gasset en algunos trabajos sobre Baroja, íntimamente relacionados con su planteamiento filosófico según el cual «Yo soy yo y mi circunstancia», cuyos términos fundamentales (el «yo» y la «circunstancia») son considerados como ejes en torno a los cuales gira la obra literaria; hasta el estudio de diversos géneros menores, como el retrato o el epistolar, perfectamente ejemplificados en Federico García Lorca: el primero, en tanto en cuanto ha encontrado en el poeta del 27 un objeto-sujeto muy preciado ya que sus cualidades literarias, unidas a las circunstancias de su muerte, han provocado un interés, más que por conocer su obra, por conocer al hombre; el segundo, en la medida en que las cartas del granadino universal, además de excelente muestra de la práctica del género epistolar en la España de la primera mitad del siglo XX, constituyen un valioso documento para la reconstrucción de la teoría de la epístola privada.

Todo ello, pasando por la consideración de algunos aspectos interesantes del primer tercio del siglo, como el pensamiento literario de Ramiro de Maeztu, expuesto en «El arte y la moral» (1932) y, de manera especial, en el prólogo a *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía* (1925), obra en la que aparece una visión mítica de don Juan de marcado carácter nietzscheano y en la que se sustenta toda una teoría nacionalista directamente vinculada a la más tradicional veta regeneracionista del 98; o los escritos de Manuel Azaña sobre Cervantes, Valera o Ganivet, que llevan a Genara Pulido a reivindicar su figura como «hombre de letras» y como coherente crítico literario, en tanto que sus inquietudes históricas y sociales se legitiman en su acercamiento a la literatura desde un absoluto convencimiento en la radical historicidad de la obra literaria: «Felizmente —decía— en política, palabra y acción son la misma cosa».

A la más pura reflexión metacrítica está dedicado el último capítulo o epígrafe, en el que, partiendo de la ya clásica distinción entre crítica literaria académica y crítica literaria periodística, se apuntan los rasgos y las pautas evolutivas fundamentales de esta última, a través de los cuales queda definida como actividad de carácter inmediato, con distintas manifestaciones o géneros (artículo, reseña, reportaje, entrevista, etc.), cuya función informativa y orientadora es ejercida en medios de comunicación de carácter periódico y está destinada a un público lector amplio y no especializado, por lo que el lenguaje y los métodos empleados deben ser asequibles a ese tipo de lector.

Así pues, estas aproximaciones a la reflexión metacrítica y teórico-literaria en el siglo XX vienen a incidir en esa necesidad, puesta en evidencia en las últimas décadas, de conocer nuestro más inmediato presente y nuestro más reciente pasado. Sólo desde el convencimiento de la precisión de diversas aportaciones, como las de Genara Pulido, de todos los que estamos inmersos en este campo, podrá ir fraguándose, a través de los años, ese producto colectivo que debe ser la tan esperada historia del pensamiento literario español.

Eduardo Salas Romo

Universidad de Jaén

POESÍA HISTÓRICA Y (AUTO)BIOGRÁFICA (1975-1999)

José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.)

(Madrid: Visor Libros, 2000, 590 páginas)

Las Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED [1] están ordenadas en dos bloques: «I. Poesía histórica» (pp. 15-77), «II. Poesía autobiográfica» (pp. 79-590); ambas precedidas por la «Presentación» (pp. 9-13), a cargo de José Romera Castillo, que ofrece una panorámica de las aportaciones del ISLTYNT a través de los Seminarios realizados desde julio de 1991.

Cinco son los trabajos incluidos dentro de «I. Poesía histórica». Rafael Núñez Ramos, en «La poesía histórica y la poesía como historia» (pp. 17-27), arranca de la separación entre historia y poesía, destaca el valor de la «poesía histórica como poesía», «no como crónica de un suceso» (p. 21), y recoge los puntos que la caracterizan. El poeta

[1] Celebrado en la UNED, Madrid, del 21 al 23 de junio de 19979.

Julio Martínez Mesanza, en «La historia, las máscaras, los decorados....» (pp. 29-40), incide en la necesaria y fecunda relación de poesía e historia, repasa autores, temas y formas, y se detiene en la obra histórica de Miguel d'Ors. Túa Blesa, en «Circulaciones» (pp. 41-52), incluye una serie de textos y manifiesta no estar de acuerdo con la división de la teoría literaria en discursos referenciales y discursos ficcionales, y afirma que «la consideración de un poema como histórico o (auto)biográfico no es tanto una cualidad del mismo cuanto un efecto de lectura» (pp. 47-8).

Carlos Mata Induráin, en «Un apunte de crónica moral del franquismo: *Los abanicos del Caudillo*, de Ramón Irigoyen» (pp. 53-63), hace una aproximación a la vida, bibliografía y poesía de este autor para, a continuación, centrarse en el análisis de *Los abanicos del Caudillo* —génesis, contenido, estructura, sociedad, estilo—. Virgilio Tortosa, en «De poe-lítica: el canon literario de los noventa» (pp. 65-77), marca la variabilidad de éste a través del tiempo y afirma: «[...] todo canon literario es una construcción poe(lí)tica de la realidad textual: por mucho que se pretenda lo contrario, lo político no deja de ser poético, toda vez que lo poético se presenta siempre como político» (p. 75).

El segundo bloque, «II. Poesía autobiográfica», está conformado por cuarenta y cinco comunicaciones. Con su aportación, «Se hace camino al vivir. Diarios de algunos poetas españoles actuales (1975-1993)» (pp. 105-117), José Romera Castillo señala las razones del auge de la escritura autobiográfica, ofrece una panorámica de la producción diarística e incluye amplia bibliografía sobre el tema. Mercedes Alcalá Galán, en «Las trampas de la memoria y la poesía autobiográfica de mujeres (1980-99)» (pp. 133-42), señala la búsqueda de la identidad de la voz poética como el rasgo común de la poesía escrita por mujeres en los últimos veinte años.

El poeta Antonio Colinas, en «Biografía y autobiografía: un testimonio» (pp. 81-6), explica cómo la autobiografía se convirtió para él en algo importantísimo y afirma la interrelación entre obra literaria y experiencia vital, biografía y autobiografía. Luis García Montero, en «El oficio como ética» (pp. 87-103), explica las razones que lo llevaron a elegir «un camino determinado para la creación» (p. 87), además de justificar sus amistades.

Hay un grupo de comunicaciones que gira en torno al género de la autobiografía. Para Asun Bernárdez, en «La duplicidad enunciativa del yo o por qué es imposible la literatura autobiográfica» (pp. 167-73), la

literatura autobiográfica es una definición imposible porque la memoria reelabora, selecciona en una línea claramente subjetiva. Antònia Cabanilles, en «Poéticas de la autobiografía» (pp. 187-200), nos introduce en este género para detenerse a continuación en Leopoldo Mª Panero, Jaime Gil de Biedma y Joan Margarit. Arturo Casas, en «La función autopoética y el problema de la productividad histórica» (pp. 209-218), destaca a Gadamer y su *principio de la productividad histórica*, para quien la distancia temporal es la base del acto de la comprensión, en la que se da el entronque con la tradición y con su *historia efectual*. Y Antonio Jesús Gil González presenta «Autobiografía y metapoesía: el autor que vive en el poema» (pp. 289-301).

Margarita Iriarte, en «El autorretrato: ¿límite de la autobiografía?» (pp. 339-48), afirma que el autorretrato se centra en la esencia del «ser», mientras que la autobiografía lo hace en el «hacer», por lo que ambos se separan como entidades. En «Subjetivismo poético y referencialidad estética» (pp. 421-30), Alicia Molero de la Iglesia indica que la subjetividad literaria es una afirmación de la propia identidad, y la función poética siempre prevalecerá ante la referencial. Genara Pulido Tirado, en «Biografía y ficción en la poesía española de los años ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado» (pp. 503-513), pone de relieve el carácter ficcional de la poesía, en la que los datos biográficos pertenecen a un personaje poemático, no a una persona real. En «Biografía, conversas e memorias: a súa importancia para o estudio da poesía galega actual» (pp. 535-43), Manuel Rodríguez Alonso parte de los poetas para hablar de la vanguardia, del renacer de los cincuenta, de la poesía social y de la renovación de los setenta.

Dolores Romero López, en «Conflicto entre identidades o ¿cómo se regeneran los modelos líricos?» (pp. 545-53), afirma que la «formulación del sujeto lírico que abarca el sentido empírico y el orden mítico es el punto de partida de la poesía moderna» (p. 546), para pasar, a continuación, a demostrarlo. En «Yo lírico *versus* yo autobiográfico: otra vuelta de tuerca» (pp. 571-81), Miriam Sánchez Moreiras se cuestiona y da la respuesta: «es posible una lírica autobiográfica [...] como existe la novela autobiográfica? Creo que mientras no se compruebe la existencia de una tradición de autobiografías en verso como las que existen en prosa, resulta impensable» (p. 580).

El bloque más extenso de comunicaciones es el dedicado a autores concretos. Así, García Lorca es el tema de tres trabajos: el de Francisco Abad, «Los estudios biográficos sobre García Lorca (1974-1999)» (pp. 119-32); el de Emilia Cortés Ibáñez, «Biografías y cine

(Rimbaud, García Lorca y Lewis)» (pp. 237-44); y el de Miguel Ángel de la Fuente González, «Diario de una búsqueda lorquiana (1955-1956), de Penón-Gibson, como texto biográfico dual» (pp. 281-87). Igual ocurre con la figura de Luis García Montero: Eugenio Maqueda Cuenca trabaja sobre «Experiencia biográfica y experiencia poética en Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero» (pp. 399-407) y Francisco Ernesto Puertas Moya en «De la otra sentimentalidad al *week-end*. La autobiografía sentimental de Luis García Montero» (pp. 493-502). Caballero Bonald también da lugar a dos comunicaciones: «Autobiografía e historia en la poesía de Caballero Bonald (1975-1999)» (pp. 313-30), de Francisco Gutiérrez Carbajo, y «Memoria y creación: *Tiempo de guerras perdidas*, de Caballero Bonald» (pp. 409-20), de José Enrique Martínez Fernández.

Ernestina de Champourcin es el tema elegido por Trinidad Barbero Reviejo, en «Tiempo y memoria en la última poesía de Ernestina de Champourcin» (pp. 155-65). María Isabel de Castro García se detiene en «*Los mundos y los días*, de L. A. De Cuenca. El yo poético y el mal de Saturno. Ecos de Manuel Machado» (pp. 219-28); y Francisco Linares Valcárcel presenta «"Indicios autobiográficos" en la poesía de Felipe Benítez Reyes» (pp. 359-69). Jesús G. Maestro estudia «La semantización del objeto en la lírica de la vivencia (M. De Unamuno, F. Pessoa, J.L. Borges, Th. Hardy)» (pp. 381-97). «Literatura y esquizofrenia: en torno a *Las Rubáiyátas de Horacio Martín* de Félix Grande» (pp. 431-41) es el trabajo presentado por Francisco Javier Mora. Eva Morón Olivares se ocupa de «*Vivir en soledad de amor*: Los *Nocturnos* de Elena Martín Vivaldi» (pp. 443-52). «El rostro sobre la máscara. A propósito del sujeto poético en la obra de Ángel González» (pp. 453-65) es la aportación de María Payeras; y Mª Azucena Penas trabaja en torno a «Componentes gramaticales que conforman la estructura semántica de un texto poético autobiográfico de Gabriel Celaya» (pp. 467-81). Blas Sánchez Dueñas presenta «Autobiografía y mitología: la vida a través del mito clásico en la poesía de Juana de Castro» (pp. 555-69). El Premio Adonáis es objeto de estudio por parte de Isabel Cristina Díez Ménguez, en «Sobre la poesía autobiográfica en la década de los noventa: el Premio Adonáis» (pp. 257-68).

Lo presentado sobre literatura catalana gira en torno a la figura de Maria-Mercè Marçal: «"Daddy" de Maria-Mercè Marçal: pare i filla, filla i pare» (pp. 303-12), de Alfons Gregori i Gomis; y «El fil de la vida en el collaret d'ambre del poema: Maria-Mercè Marçal» (pp. 371-

80), de Fina Llorca. De la literatura valenciana se ocupan: Begoña Pozo Sánchez, «Las grietas de la memoria. Notas sobre la escritura autobiográfica de César Simón» (pp. 483-92) y Francisco Reus Boyd-Swan, «Parcelas autobiográficas en la poesía de José Albi» (pp. 525-34).

La poesía portuguesa también es objeto de estudio: «David contra David: instantâneos pessoais» (pp. 175-86), de Marilia Regina Brito; «As vozes do tempo na voz do poeta. Fotobiografía de Eugénio de Andrade» (pp. 229-35), de María Elisa Chaves Gomes da Costa; y «A construçao do *eu* na poesia do *Diário XVI* de Miguel Torga» (pp. 583-90), de Isabel Vaz Ponce de Leao. La literatura francesa aparece con Vicente Hernández Álvarez, en «Sartre en las biografías de Baudelaire y Mallarmé: lucidez y sombras de la escritura» (pp. 331-38); la irlandesa, con M.ª Antonia Álvarez Calleja, en «Poesía autobiográfica de Seamus Heaney: voz comprometida de Irlanda» (pp. 143-53); de la italiana se ocupa Flavia Cartoni: «La extraña alegría de vivir de Sandro Penna» (pp. 201-208). Ana Isabel Labra Cenitagoya se centra en la poesía marroquí: «Del *Règne de Barbarie* al *Splëen de Casablanca*: el itinerario vital y poético de Abdellatif Laâbi» (pp. 3449-58); y Olga Real Najarro, en la hindú: «La poesía mística como experiencia autobiográfica. Sri Aurobindo y Savitri» (pp. 515-23). La poesía uruguaya está en el trabajo de Ana María da Costa Toscano: «Las cartas quiroguianas: su última obra» (pp. 245-55); y la cubana, en el de Santiago Esteso Martínez: «La voz y el rostro de los muertos: epitafios en la poesía de Severo Sarduy y Reinaldo Arenas» (pp. 269-79).

Estamos ante un trabajo serio y profundo, de obligada consulta para los estudiosos del tema.

Emilia Cortés Ibáñez

(ISLTYNT-UNED)

QUIÉN CUENTA LA HISTORIA. ESTUDIOS SOBRE EL NARRADOR EN LOS RELATOS DE FICCIÓN Y NO FICCIÓN

VV.AA.

(Pamplona: Ediciones Eunate, 1999, 206 páginas)

Tradicionalmente se ha considerado el estudio del narrador como un terreno reservado exclusivamente para el campo filológico, por lo que su figura se ha visto relegada hasta hace pocos años al ámbito exclusivo de la ficción literaria. Frente a ello, este libro tiene el acierto de reunir en un solo volumen seis capítulos con un mismo objetivo, analizar este elemento narrativo desde seis perspectivas diferentes: la literatura de ficción impresa, el cine, la radio, el documental cinematográfico y televisivo, el reportaje televisivo y la ficción interactiva.

El primer capítulo del libro, titulado *El narrador en literatura. Su papel en el carácter ficticio y en la credibilidad del texto,* cuya autora es Teresa Imízcoz, se acerca a la figura del narrador analizando sus cambios y su evolución a lo largo del siglo XX, sus causas histórico-filosóficas, y la situación actual vista desde otras formas narrativas. Asimismo, recoge diferentes concepciones que sobre el narrador nos

ofrece la teoría literaria, analizando su figura en diversos textos de ficción. Aplica sus aportaciones a la novela *La dama de blanco* de Wilkie Collins. Una de las mejores contribuciones es el apartado dedicado a la credibilidad, tal y como señala la propia autora.

El segundo capítulo está dedicado al papel del narrador en el cine. Efrén Cuevas analiza los conceptos y tipologías de éste, indicando las corrientes de estudio en el terreno cinematográfico, y dedica una especial atención a lo que denomina como «narración delegada», especialmente a su tipología y a su fiabilidad. Para ello elige la película *Sospechosos Habituales,* centrándose no sólo en la narración delegada, sino también en su temporalidad narrativa, para concluir con un apartado dedicado a la verosimilitud: «verdad y mentira narrativas en *Sospechosos habituales*».

El tercer capítulo está dedicado a la gran olvidada en los estudios sobre el narrador: la radio. Hecho que resulta paradójico al tener a éste como elemento central y fundamental. María del Pilar Martínez-Costa comienza con una fundamentación teórica sobre los antecedentes y evolución de la figura del narrador radiofónico, continuando con su aplicación a los relatos de no ficción. Sobre esta base teórica sustenta un análisis de este elemento en relación con sus diferentes funciones. Para ello estudiará la figura del conductor en los relatos radiofónicos y su función operativa, el presentador en los relatos radiofónicos y su función narrativa, el comunicador en los relatos radiofónicos y su función comunicativa. También incluye el comunicador en el *magazine* y el presentador de reportaje. Aplica así su metodología al análisis del reportaje radiofónico emitido por la cadena SER el 12 de julio de 1998, con motivo del primer aniversario del asesinato de Miguel Ángel Blanco Garrido. En este último apartado la autora realiza una sinopsis de este reportaje, mostrando su estructura, analizando la tipología del narrador, y la función y características del narrador principal.

Bienvenido León analiza la concepción del narrador en los documentales cinematográficos y televisivos y su tipología, centrando su atención en el narrador extradiegético e intradiegético, en el narrador delegado, y en la objetividad y credibilidad del narrador. Finaliza el capítulo con el análisis de dos documentales de Félix Rodríguez de la Fuente: *Operación Zorro* y *El lirón careto.*

Asimismo, José Alberto García Avilés realiza, en primer lugar, un análisis conceptual centrándose en la fundamentación del narrador en la teoría literaria y cinematográfica, continuando con la naturaleza de

la narración en el reportaje televisivo, el concepto de narrador, su presencia en el reportaje, sus modos y funciones, su credibilidad y su veracidad y verosimilitud . Para analizar la figura del narrador, se sirve del reportaje *112*, realizado por los profesionales del espacio *Equipo de Investigación* de TVE, que se emitió en el programa *Documentos TV* el 6 de febrero de 1991, y que fue nominado con diferentes premios.

Por último, José Luis Orihuela estudia el papel del narrador en la ficción interactiva, señalando cómo «las viejas convenciones resultarán inútiles para dar cuenta de los nuevos universos de ficción que emergen con las tecnologías digitales». Este autor estudia la figura del narrador y del lector en hipertextos literarios, y analiza una historia y sus voces múltiples en el CD *Califia,* de M.D. Coverley, dedicando un apartado especial a cada una de sus secuencias. En opinión de este autor, «Lejos de los temores maximalistas, la ficción interactiva no plantea la desaparición del autor, ni del narrador, sino más bien la apertura de algunas de sus funciones a un lector con avidez de participar en el proceso narrativo de un modo más activo, sin que ello le eleve a la categoría de autor, ni se convierta a las máquinas y a sus programas en nuevos narradores» (203).

Finalmente, hay que señalar que uno de los principales valores del libro es el espacio que se dedica en los diferentes capítulos al concepto de la credibilidad del narrador y de los recursos que se utilizan para lograrla. Asimismo, dada la escasez de trabajos sobre este tema y desde estos campos —aun cuando sea un elemento fundamental en ellos—, el libro *Quién cuenta la historia* puede ser un buen pionero para el inicio de estudios interdisciplinares que continúen aportándonos luz sobre elementos fundamentales de la Teoría literaria. No en vano, los diferentes capítulos muestran los puntos de concomitancia y las diferencias existentes entre el narrador de los relatos de ficción y los de no ficción. Hay que recordar que estos últimos basan sus estudios en la Teoría literaria adaptándola a sus respectivos medios. Como conclusión, cabe señalar que la elaboración, la profundidad y el rigor definen cada uno de los capítulos de este libro que puede ayudarnos a conocer mejor esa pieza fundamental de la ficción literaria y de los medios de comunicación que es el narrador.

Beatriz Paternain Miranda

(ISLTYNT-UNED)

NECROLÓGICA

RAFAEL LAPESA (1908-2001)

Francisco Abad

(Universidad Nacional de Educación a Distancia)

A lo largo de noventa y tres años —nació en efecto el 8 de Febrero de 1908 y ha muerto el 1 de febrero de 2001—, la vida de Rafael Lapesa ha constituido un armónico alto logro de sencillez y honradez, de esfuerzo siempre mantenido, y de alcance intelectual.

Fue primero becario y luego colaborador del Centro de Estudios Históricos de la Junta para Ampliación de Estudios, y esa estancia le hizo miembro de la inigualada escuela filológica pidalina; fue allí discípulo directo de don Ramón Menéndez Pidal y de Américo Castro, maestros a los que siempre guardó fidelidad personal interior.

Profesor muy entregado a los alumnos y a empresas colectivas —muy en particular la Real Academia Española—, no por eso ha dejado de escribir una obra personal que ya Dámaso Alonso calificó de «importantísima» y fruto de una «vocación heroica»; tales empresas y obra publicada estuvieron siempre dedicadas (según decía el propio don Dámaso) «a España y la cultura española».

Don Rafael era una persona que hizo suyo el lema de Menéndez Pidal de que estaba antes la probidad moral que el acierto en el estudio: fue persona —como otras ya desaparecidas, entre ellas su amigo José Antonio Maravall— de educación exquisita, de sabia templanza en el vivir diario y en el trato con los demás, de entrega prudente a colegas y estudiantes sin hacer distinción entre ellos (cuando un discípulo lo necesitaba y él tenía ya bastante más de ochenta años, lo recibía en su casa incluso un sábado por la tarde; cuando se le pedía prestado algún ejemplar de su biblioteca, lo buscaba con mucha educada paciencia hasta encontrarlo).

Intelectualmente ha dejado —según queda dicho— una obra de gran amplitud dedicada por igual al estudio de la lengua y de la literatura españolas, obra además toda ella de exigente nivel y en algunas de sus partes absolutamente inigualada y difícilmente igualable: pasará tiempo antes de que alguien haga algo igual en sintaxis histórica de nuestra lengua (asimismo es muy relevante su trabajo en fonología y en dialectología históricas). Lapesa no dedicó el tiempo de su vida a perderlo en vacías vanidades, ni sus horas de estudio a cuestiones filológicas menoresy casi surgidas al hilo de la ocurrencia: ha dejado una obra que sólo ha sido posible merced a su vida austera, y que ha incidido en asuntos capitales de la lingüística —sobre todo— y de nuestra historia literaria.

Don Rafael queda dicho que perteneció al Centro de Estudios Históricos, el lugar de inspiración krausista-institucionista de mayor relieve en la tradición de la Edad de Plata de la cultura española y en general de la cultura española contemporánea; quedaba como el gran testimonio fiel de la escuela de Menéndez Pidal, de la que constituye uno de sus miembros en verdad relevantes —testimonio de la moral interior y del esfuerzo de indagación de la cultura española que individualiza a esa tradición krausista.

Ya con edad muy avanzada Lapesa ha impartido cursos monográficos —uno al año— en el Colegio Libre de Eméritos madrileño.

* * *

Podemos ordenar su obra personal publicada en siete libros lingüísticos y en otros siete de tema literario. Son los primeros: *El dialecto asturiano occidental en la Edad Media* (texto original de 1931, publicado en 1998); *Historia de la lengua española*; *Estudios de historia lingüística española*; *Léxico e historia*; *Estudios de morfosintaxis histórica del español*; *El español moderno y contemporáneo*, y *Crisis*

históricas y crisis de la lengua española. La *Historia de la lengua...* tuvo en 1943 una síntesis en el manual de bachillerato *Formación e historia de la lengua española*, obra que no obstante trata también asuntos no abordados en esa *Historia* mayor de la lengua.

Los siete títulos de temática literaria son a su vez: *Introducción a los estudios literarios* (primeramente asimismo manual de bachillerato, ha llegado como libro vivo hasta nuestros días); *La trayectoria poética de Garcilaso*; *La obra literaria del marqués de Santillana*; *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*; *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*; *De Ayala a Ayala*, y *De Berceo a Jorge Guillén*. En 1947 la editorial Rauter de Barcelona publicó además una selección suya de *Poetas del siglo XVI*, y en el «Prólogo» del libro hablaba ya Lapesa agudamente de «la revolución literaria» de Garcilaso, y caracterizaba así su poética y la de Boscán frente a la heredada del Cuatrocientos: «Los metros que introducían eran lentos, reposados, menos pendientes que el octosílabo de la rima acuciadora».

Las obras de don Rafael dedicadas a lo lingüístico tratan sobre todo de dialectología, fonología y sintaxis históricas, y tampoco desatienden el léxico: pudo así escribir preciosos artículos sobre el vocabulario del XVIII y el XIX. La presencia de los «francos» en España en su reflejo lingüístico, ha recibido con él aportaciones decisivas: entre ellas su aguda monografía en torno al «Fuero de Avilés»; al andaluz y a la expansión atlántica de la lengua dedicó asimismo relevantes estudios, no todos recogidos en libro.

Un tema menos abordado por los filólogos es el de la lengua española desde hacia 1713 hasta nuestros días, pero Lapesa lo abordó asimismo, y a él se hallan dedicadas muchas páginas del volumen *El español moderno y contemporáneo*. Sus últimos esfuerzos para tratar panorámicamente del idioma patrimonial fueron los trabajos «Nuestra lengua en la España de 1898 a 1936» (incluido en el volumen acabado de mencionar), y el también mencionado *Crisis históricas y crisis de la lengua española*.

Las monografías dedicadas a sintaxis histórica fueron muchas, y dos de ellas tenían carácter general: las rotuladas «Evolución sintáctica y forma lingüística interior en español», y «Sobre problemas y métodos de una Sintaxis histórica». Aun en vida de don Rafael se ha publicado una transcripción de su curso de doctorado sobre «Morfosintaxis histórica del verbo español» (en los volúmenes conjuntos *Estudios de morfosintaxis histórica del español*), pero sin que se nos diga claramente —al

menos nosotros no lo hemos visto— el hecho fundamental de si Lapesa autorizó o no tal transcripción en letra impresa de sus apuntes de clase.

De entre los estudios literarios de Rafael Lapesa, dos constituyeron otras tantas monografías extensas y que continúan teniendo completa vigencia científica: nos referimos —claro está— a las obras respectivas sobre Santillana y sobre Garcilaso; la segunda tenemos entendido que fue su trabajo de firma de cátedra para la de «Gramática general y Crítica literaria» de la llamada entonces Universidad Central. Nuestro autor se preparó efectivamente para opositar a cátedras de «Gramática histórica de la lengua española» y de «Gramática general y Crítica literaria»: obtuvo la primera —convocada antes— y la honró durante treinta años, al igual que hubiese honrado la de Crítica literaria si hubiese accedido a ella.

Lapesa aunó en sus estudios las cuestiones lingüísticas con las literarias, y mantuvo de esta manera el principio de unicidad de las ciencias filológicas que caracteriza en general a toda la escuela de Menéndez Pidal, principio lastimosamente perdido en nuestros días en que el estudio y la investigación se hallan parceladísimos.

Además de sus dos monografías literarias mayores don Rafael fue autor de muchos otros artículos recogidos luego en los cuatro volúmenes misceláneos que quedan enumerados: varios son muy bellos o estimulantes, y alguno memorable, como el que trata del «Lenguaje y estilo de Calderón».

* * *

Pero no cabe que nos llamemos a un tonto engaño en este momento de tanto desconcierto psicológico por la pérdida de don Rafael y tan doloroso: la excelencia moral en el día a día, y su trabajo también globalmente excelente y en algunas cuestiones magistral e inigualado, ha hecho que no siempre se le tuviese a Rafael Lapesa todo el respeto debido, tanto a lo largo de su vida como quizá más en sus últimos años: lo decimos porque somos testigos personales y en algún momento casi únicos de ello, y consideramos un deber de conciencia transmitir este testimonio a la sociedad española. Ya decía Ortega y Gasset que la relevancia de un ser humano basta como causa única para despertar reservas e invidencias, y así ha ocurrido algunas veces en el caso de Lapesa.

Con don Rafael se va una España única: la España cultural e intelectual de los años veinte y treinta, la del espíritu de la Institución Libre de

Enseñanza y la del Centro de Estudios Históricos, del que formaron parte tanto el mismo José Ortega y Gasset como nuestro Rafael Lapesa.

Suele argumentarse que nadie es imprescindible, pero sin Lapesa la vida y la cultura españolas de la segunda mitad del siglo XX hubiesen sido un poco más pobres y más grises.

De la mano de don Rafael —podríamos decir—, todos sus miles de alumnos no han estado nunca solos «para viajar el alambre, para andar los trapecios del universo» (L. Beccaria, *La luna en Jorge*).

* * *

Esta revista *SIGNA* se edita en la sede de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, y creemos interpretar el sentir de buena parte de nuestros compañeros de la UNED al expresar una viva condolencia en este momento en que físicamente nos separa ya de Lapesa una distancia infinita.

Al constituirse en la Universidad el Departamento de «Lingüística general y Crítica literaria», nuestro autor fue invitado a pronunciar en él una conferencia, conferencia que el propio Departamento publicó poco después (*Tres poetas ante la soledad*, Madrid, 1983).

No mucho más tarde y a propuesta de la Facultad de Filosofía y Letras, don Rafael fue nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad, y el texto de su discurso en la ocasión quedó recogido asimismo en nuestra revista *Epos*.

La actual Facultad de Filología de la UNED manifiesta su dolor y su desgarro por la pérdida para siempre de quien merced a este doctorado *honoris causa*, fue miembro de nuestro claustro y por tanto nuestro compañero y nuestro amigo.

> Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
> un [español] tan claro, tan rico de aventura.

Ocho de febrero de 2001

NORMAS DE LA REVISTA *SIGNA*

Director: José Romera Castillo
(jromera@flog.uned.es)

Los artículos que se envíen para la revista *Signa* se remitirán a:

Mario García-Page Sánchez
Facultad de Filología, despacho 714
UNED
Paseo Senda del Rey, 7
28040 MADRID

Deberán atenerse a las siguientes normas:

1. Los artículos se presentarán impresos en papel, por duplicado, y en soporte informático. Se utilizarán los programas WordPerfect, Word o programa compatible. En la etiqueta del disquete se indicará por este orden: a) apellidos y nombre del autor; b) nombre del fichero del artículo, que será el apellido del autor o sus primeras letras. Ejemplos: MARTÍN; ROLO (para Rodríguez López); c) programa y n.° del tratamiento de texto. Ejemplo: WP-6.
2. La extensión máxima de los *Artículos* será de 25 páginas y para las *Reseñas,* de 4 páginas.
3. Cada artículo se presentará en páginas de 28 líneas y 65 espacios de media. El texto deberá mecanografiarse a doble espacio, sin cortar palabras al final de línea.
4. La primera página de cada trabajo (no en hoja aparte) se iniciará con:
   a) Tres líneas en blanco.
   b) **TÍTULO** del artículo, en mayúsculas y negrita (no subrayado), centrado en la página.
   c) Nombre (minúscula) y APELLIDOS (mayúsculas) del autor, centrados en la página.
   d) Institución en la que trabaja el autor (minúsculas), centrada en la página.
   e) Tres líneas en blanco antes del comienzo del texto del artículo.
5. Cada uno de los párrafos del trabajo deberá ir precedido con un sangrado, al igual que los epígrafes principales y secundarios.
6. La numeración de los epígrafes (apartados y subapartados), tras el sangrado pertinente, se organizará del modo siguiente:

a) El principal, en negrita y mayúsculas.
Ejemplo: **1. MEMORIAS.**

b) El siguiente, en negrita y minúsculas.
Ejemplo: **1.1 En Español.**

c) El siguiente, en cursiva y minúsculas.
Ejemplo: *1.1.1 Novela.*

d) El siguiente, en redonda.
Ejemplo: 1.1.1.1 Novela Lírica.

Entre epígrafe y epígrafe se dejará una línea en blanco.

7. Las notas aparecerán impresas a pie de página a un espacio. Las llamadas de las notas en el interior del texto se indicarán con números volados y sin paréntesis. Las notas se destinan para comentario o excurso, no para indicar referencias bibliográficas que se harán en el cuerpo del texto, como se indicará después.

8. Las citas largas en el interior del artículo se marcarán con un doble sangrado, sin comillas, en cursiva y a un espacio. Se dejará, al inicio y al final de cada cita, una línea en blanco.

   Las citas cortas en el interior del texto irán entre comillas. La omisión de texto de una cita se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes [...].

9. Para la cita de versos, no se usarán comillas al inicio y al final, sino que se transcribirán seguidamente a un espacio y en una sola columna, en cursiva.

10. Se pondrá el signo de puntuación (punto, coma, etc.) después de las comillas o de las llamadas de nota. Ejemplos: «semiótica»; «semiótica»[2].

11. Se utilizará cursiva (no comillas ni subrayado) para resaltar, en el interior del texto, una palabra o frase. Nunca comillas, ni negrita.

12. Si hay que reproducir ilustración gráfica es preciso enviar fotografía brillo, con un tamaño no inferior a 18x24 cm, o el negativo. Se admiten también diapositivas. Se indicará en mayúsculas, en cualquier caso, el nombre del autor para que sean fácilmente identificables.

13. El sistema de citas bibliográficas en el interior del texto o en las notas se hará:

a) Según el sistema de apellidos del autor, año, orden en letra dentro del año (si fuese necesario), dos puntos, página o páginas de referencia. Ejemplo: Peirce (1987: 27); Greimas (1988a: 36-38).

b) Si la referencia fuese múltiple por páginas, se separarán por comas. Ejemplo: Peirce (1987: 27-29, 27-39).

c) Si se citan varios autores u obras, se separarán por punto y coma. Ejemplo: (Peirce, 1987: 27-29; Greimas, 1988a: 36-38).

d) Si el autor citado se incluye entre paréntesis, se pondrá coma detrás del apellido. Ejemplo: (Eco, 1990).

14. Al final del artículo se dejarán tres líneas en blanco. A continuación se pondrá **Referencias bibliográficas** (en minúsculas y en negrita), ordenadas alfabéticamente. Después se dejará una línea en blanco.

15. Para constatar las referencias bibliográficas se seguirá el modelo siguiente:

a) Libros:

TORDERA, A. (1978). *Hacia una Semiótica Pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres.

PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semiótica,* Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus. [Para edición de textos.]

b) Volúmenes colectivos:

ZEMAN, J. J. (1977). «Peirce's Theory of Signs». En A *Perfusion of Signs,* Th. A. Sebeok (ed.), 22-39. Bloomington: Indiana University Press.

c) Artículos:

ROMERA CASTILLO, J. (1999). «El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, 157-177.

También se tendrá en cuenta lo siguiente:

a) Si hubiese más de una publicación de un mismo autor en el mismo año, la distinción se hará con letras, siguiendo el orden alfabético. Ejemplo: (1992a), (1992b), etc.

b) Las obras de un mismo autor deberán consignarse por orden cronológico.

c) Si se van a citar varias obras de un mismo autor, se pondrá, en la primera referencia, los apellidos y el nombre del autor, y, en las demás, una línea de cuatro espacios.
Ejemplo: Eco, U. (1990).
— (1991).
— (1992).

d) Los títulos de *obras* y *revistas* deberán ir en cursiva (no subrayados). Los títulos de los artículos en revistas y en los volúmenes colectivos irán entre comillas.

e) Las direcciones de las citas de material bibliográfico disponible en Internet se hará en cursiva. Ejemplo: *http: www.ucm.es/otros/especulo/*.

INSTITUTO DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNED

Director: José Romera Castillo
jromera@flog.uned.es

PUBLICACIONES

I. ACTAS

1.– J. Romera, A. Yllera y R. Calvet (eds.). *Ch. S. Peirce y la literatura. Signa 1* (1992).

2.– J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet (eds.). *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993).

3.– J. Romera, A. Yllera y M. García-Page (eds.). *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994).

4.– J. Romera, M. García-Page y F. Gutiérrez (eds.). *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995).

5.– J. Romera, F. Gutiérrez y M. García-Page (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996).

6.– J. Romera, F. Gutiérrez y M. García-Page (eds.). *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997).

7.– José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998).

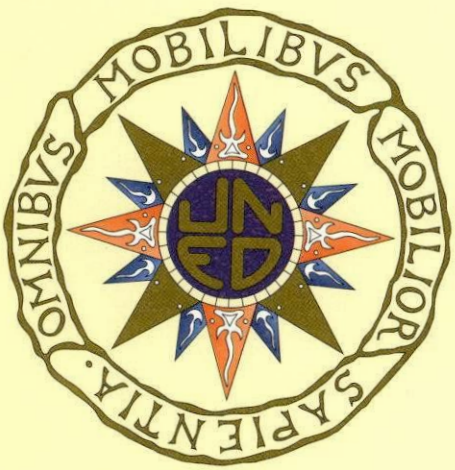
8.– José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999).

9.– José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000).

10.– José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros/UNED, 2001, e.p.).

II. **REVISTA**

Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Han aparecido los siguientes números: 1 (1992), 2 (1993), 3 (1994), 4 (1995), 5 (1996), 6 (1997), 7 (1998), 8 (1999), 9 (2000) y 10 (2001).



ISSN: 1133-3634



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA