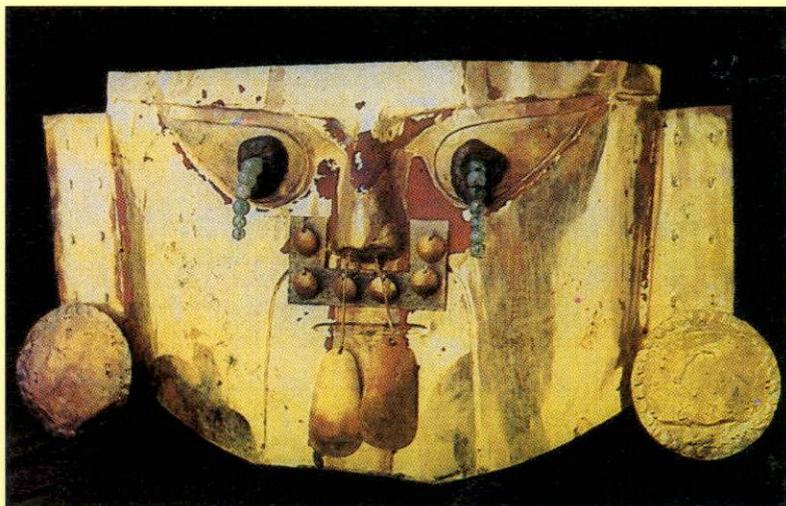


# SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN  
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

1997

6

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

UNED

SIGNA

**REVISTA**

---

# SIGNA

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN  
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

6

1997

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  
(José.Romera@uned.es)

**SECRETARIO**  
MARIO GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ

**COMITÉ DE REDACCIÓN**  
José M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos (Presidente de AES), Francisco Abad Nebot (UNED),  
José Domínguez Caparrós (UNED), Antonio Domínguez Rey (UNED), Alicia  
Yllera (UNED) y Francisco Vicente Gómez (Secretario 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: 398 66 74

**Suscripción**

y

**Distribución:** VISOR LIBROS  
Isaac Peral, 18  
28015 MADRID  
Tel: 549 26 55  
Fax: 544 86 95

**Librería de**

**la UNED:** c/ Bravo Murillo, 38  
28015 MADRID  
Tel: 398 75 60  
Fax: 398 75 27

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: Máscara china. Museo Oro del Perú.*

## ÍNDICE

|   | <u>Página</u> |
|---|---------------|
| <b>ARTÍCULOS</b>  |               |
| Francisco ABAD: <i>Trayectoria crítica de José Fernández Montesinos.</i>  | 11            |
| Ángel ABUÍN: <i>¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito</i> .....  | 25            |
| Douglas BOHÓRQUEZ: <i>Julia Kristeva: teoría, proceso e interpretación del sentido</i> .....  | 39            |
| Carles BESA CAMPRUBÍ: <i>La máxima como forma y como texto..</i>  | 49            |
| Josep BESA CAMPRUBÍ: <i>Dos imágenes del laberinto: Borges y Gabriel Ferrater</i> .....   | 67            |
| José Luis CIFUENTES HONRUBIA: <i>Sobre la «figurativización espacial» en ¡Adiós, cordera! Aspectos de semiótica textual</i>                     | 85            |
| Emilia CORTÉS IBÁÑEZ: <i>Zenobia Camprubí en su Diario de Estados Unidos</i> .....  | 119           |
| Paz DÍEZ-TABOADA: <i>La despedida, moderno subgénero de la elegía</i> .....   | 139           |
| Françoise DUBOSQUET LAIRYS: <i>Antonio Gala, el concepto de fidelidad en un intelectual</i> .....   | 161           |
| José Luis FERNÁNDEZ DE LA TORRE: <i>Una mirada sobre la «república de las letras»: notas sobre la novela española actual ...</i>                | 187           |
| José Enrique FINOL y Karellys FERNÁNDEZ: <i>Etno-semiótica del rito: discurso funerario y prácticas funerarias en cementerios urbanos</i> ..... | 201           |
| Eduardo FORASTIERI-BRASCHI: <i>Sobre Deleuze: pensar en infinitivo.</i>   | 221           |

---

|  |     |
|--|-----|
| Josep FRANCO I GINER: <i>Apuntes para una semiótica de la deconstrucción, seguidos de una aplicación práctica sobre el cine de Cifesa.</i> | 239 |
| José GARCÍA TEMPLADO: <i>La homología estructural en las adaptaciones cinematográficas</i> .....   | 259 |
| Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA: <i>Investigación, valor y crítica</i> .....  | 273 |
| Jesús GONZÁLEZ REQUENA: <i>Los límites de lo visible</i> .....   | 285 |
| Dinda L. GORLÉE: <i>Hacia una semiótica textual peirciana (I)</i> ....   | 309 |
| Francisco Javier HIGUERO: <i>Diseminación destructora de la identidad en Un fulgor tan breve, de Jiménez Lozano</i> .....                  | 327 |
| Bienvenido PALOMO OLMOS: <i>Bibliografía comentada de Salvador Fernández Ramírez (1896-1983)</i> .....                                     | 343 |
| M.ª Luisa PECES: <i>La lengua literaria de Pedro Salinas</i> .....   | 365 |
| Raúl RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ: <i>El anagrama saussuriano. Los textos y la crítica</i> .....  | 385 |
| Göran SONESSON: <i>Suplemento al artículo «De la estructura a la retórica en la semiótica textual»</i> .....                               | 415 |

## RESEÑAS

|  |     |
|--|-----|
| Felipe BENÍTEZ REYES: <i>Humo</i> . Barcelona: Planeta, 1995 (Felipe Benítez Reyes) .....  | 423 |
| José María PAZ GAGO: <i>Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa</i> . Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1995 (Francisco Manso) .....   | 425 |
| José ROMERA CASTILLO: <i>Con Antonio Gala</i> . Madrid: UNED, 1996. (Ana Padilla Mangas).....  | 429 |
| José ROMERA CASTILLO: <i>Enseñanza de la Lengua y la Literatura</i> . Madrid: UNED, 1996 (Jesús Manuel Corriente Cordero) .....  | 435 |
| J. ROMERA CASTILLO, F. GUTIÉRREZ CARBAJO y M. GARCÍA-PAGE: <i>La novela histórica a finales del siglo XX</i> (Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED). Madrid: Visor Libros, 1996 (Emilia Cortés Ibáñez)..... | 439 |
| A. SÁNCHEZ TRIGUEROS y otros: <i>Sociología de la literatura</i> . Madrid: Síntesis, 1996 (Francisco Álamo Felices).....   | 447 |
| José R. VALLES CALATRAVA: <i>Introducción histórica a las teorías de la narrativa</i> . Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1994 (Agustina Torres Lara).....  | 451 |
| Alicia YLLERA: <i>Teoría de la literatura francesa</i> . Madrid: Síntesis, 1996 (José Domínguez Caparrós).....   | 455 |
| NORMAS DE LA REVISTA SIGNA.....  | 461 |
| PUBLICACIONES DEL ISLTNT .....   | 465 |

# **ARTÍCULOS**

# **TRAYECTORIA CRÍTICA DE JOSÉ FERNÁNDEZ MONTESINOS**

**Francisco Abad**

Universidad Nacional de Educación a Distancia

## **PARA UNA HISTORIA DE LA CRÍTICA**

La trayectoria de las ideas crítico-literarias en España no es bien conocida por lo que se refiere a los siglos XIX y XX: el análisis de conjunto está donde lo dejó Menéndez Pelayo. Esto es bien sabido, y nosotros lo hemos repetido varias veces; no obstante, se suele decir menos (o no se dice en absoluto) que tal preterición se debe en parte a un rechazo global del Ochocientos español, Ochocientos tomado en sentido amplio —hasta 1939—.

Efectivamente como todo global nuestro siglo XIX y el primer tercio del XX suelen quedar desatendidos en sus aspectos filológicos: además de las ideas estéticas, la historia de la lengua y la de las ideas lingüísticas resultan poco conocidas en una visión de conjunto. Estamos ante la inercia pedagógicamente arraigada del estudio de otras épocas, el cual

resulta en definitiva un tanto más cómodo —algo hay de esto—, y asimismo ante una preterición del siglo liberal; para el estudio de las letras bellas del XIX hace falta además un conjunto de datos eruditos e histórico-políticos que dificultan objetivamente la tarea.

La conciencia española no ha asimilado muchas veces la centuria del Ochocientos, y podemos mostrarlo con un dato de los mismos días en que ultimamos las páginas presentes. Una reseña periodística nos da noticia de la conferencia pronunciada por el historiador Carlos Seco, conferencia dada ante autoridades políticas relevantes y que vemos responde más o menos a un texto escrito suyo de hace poco (Seco, 1996); pues bien, atendiendo al texto escrito y más fiable observamos cómo respecto de la España posterior a 1835 se habla de un «triste panorama», y luego del sexenio democrático en tanto «sexenio de perturbaciones». Más tarde en 1931 «lograba su triunfo definitivo» lo que el autor denomina «el regeneracionismo rupturista» (1996: 26-27).

Tenemos gusto en reconocer la asombrosa continuidad en el trabajo del prof. Seco, pero creemos que su perspectiva sobre la España de 1808-1939 tiene un sesgo muy matizado negativamente hacia algunas etapas y protagonistas; por ejemplo la visión del sexenio que nos ha dado José M.<sup>a</sup> Jover resulta menos unilateral y más alentadora.

En todo caso queríamos sugerir cómo en efecto nuestra centuria liberal despierta aún reservas incluso en historiadores maduros y capaces. Por lo que respecta a lo filológico, la lengua y las ideas lingüísticas y literarias del período parecen importar menos.

Dar noticia de los críticos literarios del Veintisiete supone contribuir en algo al deseado panorama de los estudios literarios en España durante las dos centurias últimas: en este sentido podemos referirnos a Amado Alonso, o a Dámaso Alonso, etc.; nosotros vamos a dar aquí alguna noticia de don José Fernández Montesinos.

## SEMBLANZA INICIAL

En los *Ensayos y estudios de literatura española* cuya edición cuidó Joseph Silverman aparece una nota biográfica acerca de Montesinos, algunos de cuyos datos nos sirven útilmente para enmarcar a nuestro autor; escribe así Silverman en la nota «José F. Montesinos»:

---

Entre 1917-1920 trabaja en el Centro de Estudios Históricos bajo la dirección de don Américo Castro [...]. A partir de 1920 es Lector en la Universidad de Hamburgo [...] A fines de 1932 regresa a Madrid para incorporarse a la Universidad Central como Encargado de Curso [...] A raíz de la entrada de los nazis en París es nombrado Lector en la Universidad de Poitiers [...] En 1946, invitado por la Universidad de California en Berkeley, se traslada a ella [...] Profesor emérito ahora en Berkeley (Montesinos, 1970: 21-24).

Al autor granadino vemos que le alcanzaron de lleno la guerra civil española y la guerra mundial; de hecho él mismo testimonia: «Casi nada pude escribir entre los años 1936-1946, los que hubieron debido traer mi maduración (1970:15).

Empezó en el Centro de Estudios Históricos, y por ello debe ser considerado como discípulo directo de las enseñanzas allí recibidas, y miembro así de la «escuela española» pidalina o escuela de Menéndez Pidal; en particular él era discípulo inmediato de un joven entonces Américo Castro, que fue quien le llevó al estudio de Lope, según confesión propia de Montesinos.

Nuestro autor, además de esta vinculación pidalina, tuvo otra con el mundo de ideas de Ortega y Gasset, y esto fue lo que le hizo no desatender el tiempo histórico: el buen y escrupuloso positivismo de los datos le venía del Centro de Estudios Históricos; la atención a la sustancia temporal que tiene lo humano, de don José Ortega. Montesinos no se muestra muy en acuerdo con el que denomina «formalismo crítico», ante el que estima que Amado Alonso se dejó influir; contrasta las posturas respectivas de Amado, de don Dámaso y la suya propia, y manifiesta a la letra:

Dámaso Alonso podrá preferir los análisis formales, pero nunca olvida su sólida preparación filológica, y el tiempo histórico nunca se escamotea en sus estudios. Pero yo seguía siendo más ortodoxamente orteguiano. Yo no podía olvidar que en sus años de más admirable madurez, Ortega nos enseñaba que la historia de las ciencias y disciplinas del espíritu no podía ser otra cosa que alta sociología, ya que ninguna de esas actividades podía darse en el vacío (1970:14).

Las apetencias del público condicionan la obra poética —concluye nuestro autor—, y así la Historia de las letras se convierte en «sociología literaria».

Por una exigencia u otra Montesinos se veía llevado a la erudición de lo histórico y no sólo al análisis formalista; de hecho él fue siempre

---

muy erudito, y no dejó nunca de tener presente la biografía de los autores ni la incidencia de la que denominaba «fuerza receptora» en la «fuerza creadora» artística.

El autor granadino se había iniciado por tanto en el mundo filológico, bajo la iniciativa de las mejores escuelas: el Centro de Estudios Históricos de manera formal; la impronta de don José Ortega de modo más informal pero no menos eficiente. Una y otra traza le llevaban a la erudición historicista, a la Historia literaria entendida en tanto reconstrucción de la vida literaria en toda su complejidad. La complejidad de los factores o fuerzas actuantes —el tiempo histórico concreto, los autores, el público, etc.—, debía quedar atendida, y así lo aprendió y lo entendió un joven José Fernández Montesinos, según él evocaba luego pasados los años.

Pero sobre el autor se abatieron las circunstancias desencadenadas por la guerra civil española y por la guerra mundial —la familia Fernández Montesinos sabido es que resultó muy afectada por la represión nacionalista en los inicios de la contienda—, y así nuestro autor ha podido hablar con mucha razón de «el drama de mi vida», que consistía en querer lo que a veces no podía cumplir. El crítico granadino estampa en este orden de cosas las siguientes palabras: «No puedo menos de aducir en mi defensa el mote del viejo blasón castellano:

Yo he hecho lo que he podido,  
Fortuna lo que ha querido" (1970:16).

A pesar de su obra muy lograda, Montesinos estima que las circunstancias le alcanzaron de modo desfavorable; desde luego así fue, aunque no por ello ha dejado de legarnos un obra escrita muy cumplida y de referencia imprescindible.

## UNA TRAYECTORIA INTELECTUAL

A lo largo de su trayectoria como estudioso de las letras españolas don José Montesinos fue haciendo suyos sucesivos centros de interés o núcleos temáticos que caracterizan el trabajo que hizo. A partir de 1920 se

---

dedicó mucho a Lope, y tal esfuerzo —independientemente de los textos que editó— dio forma al libro que definitivamente se rotularía *Estudios sobre Lope de Vega*; «Castro (dice nuestro autor, según queda anticipado) me lanzó al estudio de Lope» (1970:12). En efecto el joven Américo Castro estaba por entonces muy entregado al estudio literario del Siglo de Oro —Tirso, Quevedo, Lope, Cervantes, ...—, aunque él de manera profesional era catedrático de Historia de la lengua española: no resulta extraño que tal interés lopista lo indujese asimismo en su discípulo.

A propósito de don Américo puede hacerse además una observación, y es la de su enraizamiento intelectual en las cuestiones de la Edad de Oro; esta conformación de hábitos mentales fue seguramente la que le llevó a dirigirse a las centurias del Cuatrocientos, el Quinientos y el Seiscientos cuando trató de explicarse la guerra civil española, que según confesión propia repetida en varios escritos constituyó el motivo de las reflexiones históricas que hizo. Otro estudioso, para explicar la violencia de la España contemporánea, hubiese prestado atención al período 1808-1939, o al 1833-1939, pero Américo Castro —hecho intelectualmente en el estudio de nuestra época áurea—, se remontó a tal época y luego a las raíces medievales de la misma, para tratar de aclarar lo contemporáneo.

En todo caso vemos al joven Américo inducir en su muy joven discípulo Montesinos el afán lopeveguesco, que en el crítico granadino daría tan amplios frutos. Cabe asimismo barruntar que la inmediata dedicación al estudio de los hermanos Valdés que Montesinos también desarrolló en los años veinte, no fue ajena a la impronta ideológica del erasmismo que por igual caracterizó a don Américo y en general al Centro de Estudios Históricos: no resulta nada extraño que un discípulo de Américo Castro de la época de la escuela pidalina, no sólo se dedicase a Lope sino asimismo a los hermanos Alfonso y Juan de Valdés.

Aún antes de la guerra de 1936 don José Montesinos escribió artículos y notas sobre distintos temas literarios españoles, del Siglo de Oro o de otras épocas: a alguno de estos escritos nos referiremos después.

## LOPE Y LOS VALDÉS

De los *Estudios sobre Lope de Vega* el propio autor destaca el capítulo «Las poesías líricas de Lope de Vega», que en su día prologó los

---

dos volúmenes de «Poesías líricas» lopeveguescas aparecidos en Clásicos Castellanos. Estos volúmenes contribuyeron a dar a conocer al Fénix a los poetas jóvenes del 27, y don José Montesinos siempre ha mostrado una legítima alegría por haber desempeñado el papel que hizo; escribe efectivamente Montesinos:

Los creadores fueron Federico García Lorca, Rafael Alberti, con otros [...] Ellos tomaron de la mano a Lope y lo volvieron a acercar al español de hoy, en versos que a veces suenan a Lope mismo [...] Pero, y esto tengo que decirlo con gran modestia, y pido perdón por decirlo, antes había venido yo, que no había escrito versos lopecos ni de otra especie, pero había sacado a luz aquellos de Lope que mi generación mejor podía entender (1969:XI).

Para el autor granadino resulta muy agradable esta evocación de los hechos: él volvió a poner en el mercado la lírica de tipo tradicional de Lope, y tal poesía estimuló a los jóvenes del Veintisiete, al igual que recibieron el estímulo del «Cancionero musical de los siglos XV y XVI» que había editado a su vez Barbieri unos lustros antes.

Junto a Lope surge naturalmente el nombre de Góngora, y nuestro crítico anota por ejemplo que el culteranismo supone un término ineluctable en el desarrollo evolutivo del problema de la forma que estaba planteado por el Renacimiento: «el culteranismo —dice— fue una solución, y como tal queda en la historia del arte» (1969:134). Estas palabras creemos que encierran un eco de Vossler, el cual en efecto entiende la diacronía artística en tanto la historia de los problemas estéticos planteados y resueltos por los creadores de belleza: la Historia del arte sólo debe valorar las obras —proponía Karl Vossler— como ensayos de resolución de problemas estéticos efectivamente planteados. Don José Montesinos entiende el culteranismo como «una solución», solución estética al problema de la forma y que se da en unos años concretos.

De manera particular advierte asimismo el crítico granadino cómo el arte lopeveguesco experimenta una contaminación «gongórica», y manifiesta así «inflexiones culteranas» (1969: 161); globalmente Montesinos evalúa al Lope lírico proponiendo que «hubo en él un clásico y un romántico y un parnasiano y un simbolista, ... y un modernista» (1969:210).

Hemos visto cómo la dedicación lopista de don José Montesinos arranca de los mismos inicios de su obra, de 1920; a fines de los mismos años veinte nuestro autor dedicó también el afán en el estudio a

---

una segunda temática, la de los erasmistas españoles: Montesinos editó con introducciones eruditas y sucesivamente el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* y el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, y unas *Cartas inéditas de Juan de Valdés al Cardenal Gonzaga*. Durante muchos años las únicas ediciones en las que ha sido posible leer los Diálogos valdesinos han sido justamente las de nuestro autor.

Nada debe extrañar esta dedicación a las cuestiones erasmistas por parte de Montesinos: leyendo toda su obra crítica se ve bien que él tenía una alma libre y que enlazaba de modo natural con la libertad interior de espíritu de los erasmistas españoles.

## LA «EDAD DE ORO»

Junto a los temas lopeveguescos o del erasmismo en España, don José Montesinos abordó otros en los años anteriores a la guerra civil, y surgieron así artículos o notas que luego dieron lugar a los *Ensayos y estudios de literatura española*. En 1934 reaccionaba por ejemplo frente a Pfandl, quien acaso añoraba la ortodoxia unánime de la «Edad de Oro», y pedía en consecuencia una interpretación de nuestro pasado hecha con originalidad por autores españoles y llevada a cabo con criterios adecuados:

Vivimos —proclamó Montesinos— en la urgencia de elaborar nuestros criterios, de recuperar nuestro sentido. No nos inquietarían todos los romanticismos del mundo si sintiéramos en torno nuestro una juventud entregada a esa tarea de revalorar la cultura española [...] Quisiéramos esta tarea magnífica de reconquistar a España, de hallar el sentido de España (1970:165).

El rechazo ante el tono ideológico adoptado por Pfandl indujo que Montesinos, en 1936, hablase de «la llamada Edad de Oro de la literatura española» (1970:58): manifestaba sin duda un distanciamiento ante lo planteado en la *Historia de literatura áurea* publicada por el hispanista alemán.

Los *Ensayos y estudios...* más los *Estudios sobre Lope* y las cuatro ediciones de textos de los Valdés (y las ediciones de textos de Lope) ofrecen más o menos el resultado del trabajo crítico de Montesinos anterior a la guerra española; la suma de la contienda civil más la guerra mundial hizo

que nuestro autor pasase por años de mucho sufrimiento al igual que sabemos los pasaron otros estudiosos: las cosas sólo se recompondrían a partir de su incorporación a Berkeley, cuando —como se ha escrito— ello suponía «la vuelta a la vida».

## UNA «PRIMAVERA Y FLOR»

Justamente en Berkeley y en Diciembre de 1953 fechaba el crítico granadino su reimpresión con estudio preliminar de la *Primavera y flor de los mejores romances* de 1621.

Esta «Primavera y flor» la recogió Pedro Arias Pérez y quedó editada —según decimos— en 1621; Montesinos la reimprime con muchas anotaciones eruditas, y reclama a propósito de ello la solidez documental. El párrafo de nuestro autor debemos recogerlo a la letra:

Cataloguemos los manuscritos existentes, sus variantes, las atribuciones que contengan [...] Cuando poseamos indicios sobre la autoría que de cada poema existen, y mil cosas más, podremos entregarnos con fruición al juego de clasificar los artificios retóricos en que el autor pudo complacerse, el engarce de las palabras, el colorido de los fonemas. Hasta entonces una voz secreta estará musitando en lo más íntimo de nuestro espíritu: ¿Con quién hablo? ¿De qué hablo? ¿Qué nos deparará el manuscrito de mañana? (1954: LXXXVII-LXXXVIII).

Ya nuestro autor, en este 1953, manifestaba las preocupaciones que caben ante los formalismos críticos: muchos análisis serán mudos si antes no se ha hecho (y se ha hecho bien) una labor erudito-editorial. Trabajar sin claridad porque no conocemos lo necesario de los textos, supone indudablemente trabajar un poco a ciegas y en el vacío, es decir, sin poder alcanzar las necesarias conclusiones o sin que nuestras conclusiones posean la rigurosidad deseada.

A principios de los años cincuenta resultaba ya bien notorio el auge de los formalismos críticos, y a don José Montesinos le parecía un tanto excesivo el formalismo programático de un Amado Alonso; él estimaba más la erudición historicista junto al análisis formal que estaba haciendo Dámaso Alonso, y en particular en la presente «Introducción» a la *Primavera y flor* advierte sobre los riesgos de no tener aclarados antes los problemas textuales, de autoría, etc.

Pero además el crítico granadino se refiere ahora a Lope y Góngora; él cree que puede estimarse que el centro de gravedad literario se encuentra en la obra de Lope, y así propone sobre el XVII literario estas ideas:

Pocos se hacen cargo de que el barroco español es Lope, y de que lo culterano es Lope multiplicado por el gongorismo [...] Lope, el hombre prodigioso que tenía toda España y la tradición hispánica en la uña, era capaz de todo: de producir un romance, de deshacerlo, de inventar poesía tradicional, de expulsarla de su ámbito e inventar otra [...] En la pugna Lope-Góngora, el siglo XVII decidió por Lope y Góngora. Yo diría que Lope es el cantar, ese cantar que es España, mientras que Góngora es ese sentido de la experimentación y de la aventura que es España también (1954:LXXXIX-XCII).

Lope no puede ser dejado aparte a la hora de caracterizar el Barroco —viene a sugerir el autor—, pues si se tienen en cuenta todas sus maneras expresivas resulta en realidad Lope quien sintetiza verdaderamente el Barroco español: él también fue culterano. Es a Lope a quien cabe identificar con el conjunto de los rasgos y manifestaciones artísticas del Barroco (indica Montesinos); él —añade asimismo— ocupa el centro de gravedad de la vida literaria, en cuanto llevaba las más de las iniciativas y en cuanto tenía en sí asimilada la tradición española toda.

Por supuesto ha de contarse también siempre con Góngora, y por ello el crítico granadino troquela en definitiva la fórmula de «Lope y Góngora», es decir, Lope más Góngora: la avaloración artística del período barroco ha de contar con la obra del uno y con la del otro.

Don José Montesinos incurre sin embargo en la creencia en la llamada «psicología» de los pueblos, en la creencia en la idea de los «caracteres nacionales», cuando identifica a Lope con «el cantar» y tal cantar con «España», del mismo modo que Góngora es el sentido de la «aventura» que se identifica asimismo con España. Nuestro autor se formó en años en que estaba vigente historiográficamente esta idea de los caracteres nacionales, y así esencializa la historia de España y da cuerpo a algunas de esas esencias en la obra respectiva de Lope y de Góngora.

En otro momento sabemos que Montesinos enfoca el culteranismo en tanto la solución dada a un problema estético que se han planteado los autores: razona entonces felizmente, más felizmente que cuando parece interpretarlo como una manifestación del sentido del experimento y de la aventura que caracteriza e individualiza supuestamente la esencia (¿?) de lo español.

---

Por lo demás no hace falta subrayar que la presente *Primavera y flor de los mejores romances* constituye una bella y erudita publicación.

## LA NOVELA MODERNA EN ESPAÑA

En los años de Berkeley sacó adelante Montesinos fundamentalmente su magna serie de «Estudios sobre la novela española del siglo XIX»; en definitiva saldrían en la editorial madrileña Castalia ocho volúmenes, a los que hay que sumar el que se ocupa de Fernán Caballero y que sólo conoció una edición primera en México. Lamentablemente don José murió sin haber acabado el *Galdós*, del que falta la parte que se iba a ocupar de las novelas que siguieron a «Fortunata y Jacinta» y que trataría por tanto del «espiritualismo» galdosiano de hacia final de siglo —espiritualismo que de igual manera caracterizó a otros escritores—.

El conjunto de los presentes «Estudios...» de Montesinos encierra en abreviatura una teoría sobre España y la novela (materia que ocupó también a Dámaso Alonso, aunque las más de las veces uno y otro autor quedan preteridos): el crítico granadino advierte así que «la novela, invención española, tuvo en sus formas más modernas tardío advenimiento entre nosotros» (1983:XI). En España se frustran las posibilidades novelísticas desde hacia 1650 —vendrá a sugerir en definitiva Montesinos—, entre otras cosas porque la lengua literaria del Barroco no resultaba apta para la narración y el diálogo ficcionales.

Otra vez subraya nuestro autor lo que dijo varias veces, esto es, la necesidad de la más escrupulosa y exacta erudición historicista, de la perspectiva historicista: el análisis de la novela española del siglo XIX supone una incitación

a rehacer la historia literaria como lo que debe ser si quiere ser «histórica», una sociología literaria atenta a las ansias y a las ideas del creador, a los intereses de empresa, a la reacción de vastas masas de lectores (1983:XI).

No hay novela sin editor ni editor sin público, proclama otra vez don José Montesinos, y sin tener en cuenta a unos y otros se hace imposible intentar una Historia de la novela.

En el caso de la narrativa española decimonónica el crítico granadino destaca la calidad de lo mejor de Galdós «y aún de Clarín o la Pardo Bazán» (1983:XVII). Don Benito en particular, para llegar a las alturas de *Fortunata* o de *Ángel Guerra*,

había tenido que rehacer por sí mismo la experiencia de su nación y de su siglo, penetrarse de las mejores esencias artísticas del mundo, fundirlo todo en el crisol de la gran tradición cervantina, y excederla (1983:XVII).

En concreto y sobre la fortuna española del género novelístico señala nuestro autor cómo la gran lírica española del siglo XVII estuvo muy íntimamente adscrita al genio de la lengua y resultó así «incomunicable»; señala asimismo cómo la comedia lopeveguesca se prestaba también poco «a la exportación en cuanto forma artística». Empero con la novela ocurrió otra cosa, y Montesinos —en un párrafo precioso que luego ha fecundado (creemos nosotros) a otros autores, como Dámaso Alonso o Francisco Rico— decía a la letra:

Pero el caso de la novela, de la novela cervantina, no era el mismo. La novela se le escapa a España literalmente de la manos, y es más allá de sus fronteras donde empieza a mostrar una sorprendente fecundidad. En la Península dos enormes rémoras se oponen a sus progresos [...]: preocupaciones morales que la desvirtúan y falsean, y la boga de un estilo en prosa, el menos apto para la narración y el diálogo que pueda imaginarse [...] Ello es que desde mediados del siglo XVII apenas hay novela española que merezca este nombre [...] El nombre de España no cuenta para nada en la historia de la novela durante el siglo XVIII, aunque lo mejor que la novela europea produce entonces es español de origen (1983:2).

Don José Montesinos tiene en cuenta la historia comparada de las letras y hace advertir que contra la novela estuvieron tanto los contenidos morales y no propiamente narrativos, como un estilo poco apto para la narración misma, es decir —interpretamos—, el estilo conceptista. Empero la mejor novelística europea del Setecientos será española de origen, y nuestro autor señala de manera explícita cómo el Quijote resulto un «libro tan leído, estudiado e imitado» por Fielding (1983:9).

La novela se le escapa a España de las manos por la incompatibilidad entre narración y estilo conceptista, entre otras cosas (nos parece que sugiere Montesinos); así ha podido juzgarse luego el *Buscón* —por ejemplo—, como pésima novela picaresca, etc.

Don José Montesinos hizo un planteamiento muy ambicioso en sus estudios sobre la novela española del XIX, y nos dejó nueve volúmenes de tales estudios; la teoría que llevan en sí tales tomos no debería olvidarse, y ahora hemos dado una muestra de ella: al crítico granadino no le pasó inadvertido cómo en efecto la trayectoria española de la novela se frustra hacia mitad del Seiscientos, y cómo sin embargo la novela española áurea se proyectó pronto en la novelística europea.

Todavía hemos de recordar sin embargo que para nuestro autor el costumbrismo literario decimonónico contribuyó a hacer posible la novela entre nosotros, pero a la vez le impuso graves servidumbres: las de la documentación formularia e inimaginativa. Ocurrió de esta forma —concluye el crítico— que «el jugar las “costumbres” contra el corazón de los personajes desequilibró y malparó muchas novelas que hubieran podido ser excelentes» (1980:135).

## FINAL

Hemos apuntado en abreviatura la trayectoria de don José Fernández Montesinos como estudioso literario: su nombre debe estar incorporado a la Historia del análisis literario en España, y en particular al grupo de estudiosos de la escuela que hizo Menéndez Pidal en la Junta para Ampliación de Estudios anterior a la guerra. Don José Montesinos fue un ejemplo de altura ética, de honradez erudita, y de dedicación al trabajo.

### Referencias bibliográficas

- F. MONTESINOS, J. (ed.) (1954). *Primavera y flor de los mejores romances*. Valencia: Castalia.
- F. MONTESINOS, J. (1969). *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.
- (1970). *Ensayos y estudios de literatura española*. Madrid: Ed. Revista de Occidente.
- (1980). *Costumbrismo y novela*. Madrid: Castalia.
- (1983). *Introducción a una Historia de la novela en España en el siglo XIX*. Madrid: Castalia.
- SECO, C. (1996). «La realidad histórica acumulada». *Cuenta y Razón* 100,11-29.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE JOSÉ FERNÁNDEZ MONTESINOS

La Bibliografía de José F. Montesinos aparece en las pp. 39-53 de la edición de 1970 de su libro —que citamos más abajo— *Ensayos y estudios de literatura española*.

Destacamos de esa Bibliografía las referencias a las ediciones que hizo el autor (en sus años juveniles) en la serie de «Teatro Antiguo Español»; por nuestra parte enumeramos los principales volúmenes que escribió Montesinos, y completamos la lista que ya estaba en el libro citado.

Las referencias las damos siempre a la vista de los textos.

\* \* \*

- F. MONTESINOS, J. (ed.) (1925). *Poesías líricas* por Lope de Vega. I. Madrid: «Clásicos Castellanos».
- (1926). *Poesías líricas* por Lope de Vega. II. Madrid: «Clásicos Castellanos».
- (1928). *Diálogo de la lengua* por Juan de Valdés. Madrid: «Clásicos Castellanos».
- (1928). *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* por Alfonso de Valdés. Madrid: «Clásicos Castellanos».
- (1929). *Diálogo de Mercurio y Carón* por Alfonso de Valdés. Madrid: «Clásicos Castellanos» (De estos tres últimos volúmenes ha habido luego sucesivas reimpresiones, y de hecho han sido las ediciones en que han podido leerse hasta hace poco los respectivos textos).
- (1931). *Cartas inéditas de Juan de Valdés al cardenal Gonzaga*. Madrid: JAE (Lleva una «Introducción» de CXIX págs.).
- (1954). *Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el Licdo. Arias Pérez*. Valencia: Castalia (Lleva una amplia «Introducción» y notas bibliográficas y críticas muy eruditas).
- F. MONTESINOS, J. (1955). *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Valencia: Castalia (En la presente «Introducción ...» —indica el autor— «quise desplegar, como una especie de obertura, los temas que hubiera desarrollado la obra de conjunto» que se proponía globalmente sobre la historia de la novela española moderna).
- (1960). *Costumbrismo y novela*. Valencia: Castalia.
- (1961). *Fernán Caballero*. México, D.F.: El Colegio de México (Es el único tomo de la serie sobre la novela del XIX que no alcanzó Montesinos a retocar y a integrar en la edición de Castalia).
- (1963). *Galdós en busca de la novela*. En (1973). *Benito Pérez Galdós*, Douglass M. Rogers (ed.), 113-119. Madrid: Taurus.
- F. MONTESINOS, J. (ed.) (1964). *Romancerillos tardíos*. Salamanca: Anaya.
-

- F. MONTESINOS, J. (1967). *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya (Se trata de la edición definitiva de esta obra, que recoge textos publicados durante más de cuarenta años de dedicación lopista).
- (1968). *Galdós. I*. Madrid: Castalia (El último de los estudios hechos por el autor fue el dedicado a Galdós, del que alcanzó a escribir tres volúmenes de los cuatro previstos).
  - (1969). *Galdós. II*. Madrid: Castalia.
  - (1969). *Pereda o la novela idilio*. Madrid: Castalia.
  - (1970). *Ensayos y estudios de la literatura española*. Madrid: Ed. Revista de Occidente (Edición definitiva de un libro aparecido once años antes, que incorpora la bibliografía del autor hasta el tomo II de *Galdós*, y diferentes testimonios biográficos acerca del mismo. De manejo imprescindible para aproximarse al crítico granadino).
  - (1970). *Valera o la ficción libre*. Madrid: Castalia.
  - (1972). «Prólogo». En *El Censor*, E. García Pandavenes (ed.), 9-17. Barcelona: Labor.
  - (1973). *Galdós. III*. Madrid: Castalia.
  - (1977). *Pedro Antonio de Alarcón*. Madrid: Castalia.
  - (1989). «Comentarios e impresiones». En *El renacimiento cultural de la Granada contemporánea*, A. Gallego Morell (ed.), 119-140. Granada: Comares.
  - (1997). *Entre Renacimiento y Barroco*. Granada: Comares.

# ¿UN DISCURSO SIN SUJETO? ENUNCIACIÓN DRAMÁTICA Y AUTOR IMPLÍCITO

Ángel Abuín

Universidad de Santiago de Compostela

«The artist, like the God of Creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails» (James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Viking Press, New York, 1956, p. 215).

«Hemos venido en busca de un autor». Sobre el escenario, los seis personajes de Pirandello constatan con angustia, una y otra vez, la ausencia del autor de cuya imaginación son resultado. «Cuando un personaje nace, adquiere inmediatamente una independencia tal, incluso con respecto al propio autor, que cualquiera podría imaginarlo en un sinfín de situaciones en las que el autor jamás pensó presentarlo, hasta adquirir incluso, a veces, un significado que el autor nunca quiso darle» (1921: 158-159), insiste el Padre. En un hábil ejercicio de meta-teatro, la obra manifiesta así la falta de control del autor, al mismo tiempo que nos descubre, desde una conciencia autorreflexiva, la armazón artística de la mimesis teatral. «Yo es otros». He aquí resu-

mida, en esta frase, la gran paradoja a la que ha de hacer frente el autor teatral, constreñido siempre a hablar, en una suerte de ventriloquía, por la voz de otros. El discurso teatral es por ello, en muchos sentidos, un *palimpsesto*. En efecto, dada la naturaleza *ostensiva* del drama, por la cual está capacitado para *mostrar* además de para *decir*, de tal modo que los acontecimientos dan la impresión de contarse *por sí mismos*, el hallazgo de cualquier rastro de, en palabras de Benveniste, «la subjetividad en el lenguaje», es decir, de las relaciones entre el enunciado y su instancia productora, resulta, cuando menos, más problemático que en novela o en poesía.

En teatro, la ausencia de un narrador conlleva la exigencia de que los acontecimientos se desenvuelvan de manera autónoma, sin intervención de ningún mediador: no existe filtro para los acontecimientos representados; de manera aparentemente espontánea, los personajes se comunican entre ellos ideas y sentimientos, al mismo tiempo que los explican al público, mediante la alternancia de diálogos y/o monólogos. Para los dramas más tradicionales puede decirse que el dramaturgo está ausente: «no interviene; ha hecho cesión de la palabra»; «el drama no se escribe; se implanta» (Szondi, 1994: 19). Como consecuencia, resulta casi imposible discernir, ante la reflexión de un personaje, quién habla sobre la escena, si el personaje mismo o el propio autor. Ubersfeld se muestra tajante en este sentido: «el discurso teatral es *discurso sin sujeto*» (1989: 186); en efecto, aunque su sujeto es el autor, éste ha abandonado su propia voz para expresarse por la de otros, por la de los personajes. El desarrollo polifónico de la obra diluye, pues, la posible presencia de una *instancia productora* que asuma de algún modo el papel de *autor*.

Desde Platón y Aristóteles se viene operando en el ámbito de la teoría literaria un primer deslinde entre dos tipos o modos de comunicación literaria a través del enfrentamiento entre el *ocultamiento* del autor en el teatro, género en el que sólo los personajes tienen voz, y el desarrollo en novela de una instancia mediadora entre el autor y el lector (llámese *autor implícito*, *narrador*, *narrador-personaje*, etc.). Frente a la narrativa, el teatro tiene como rasgo específico la ausencia de un narrador que sirva de intermediario entre el autor y el espectador<sup>1</sup>. Se elimina así la mediación de un yo-narrador o de un yo-narra-

<sup>1</sup> Jansen, que se queja de esta definición negativa del drama, sitúa su especificidad en la presencia de un *espacio escénico*: «si l'on peut affirmer que le lecteur du texte narratif est invité à opérer une `mise en narration` de l'univers fictif, celui du texte dramatique est amené à en opérer une `mise en espace`» (1984: 261).

dor-personaje y el texto se compone de los juicios de varios yo-personaje (De Marinis, 1982: 48)<sup>2</sup>. Los espectadores asisten al diálogo dramático pasivamente, en silencio, sentados en su asiento sin que les sea permitido intervenir en la representación. La relación entre el yo-emisor y el tú-receptor es inviable, aunque, en casos muy específicos (prólogos y epílogos, coros, apartes), es posible cierto grado de comunicación entre el yo-personaje y el yo-receptor, esto es, el público.

Para Warning, podemos hallar en el teatro el paradigma efectivo de la constitución situacional de todo discurso ficticio: «Nous avons là, d'un côté, une situation interne d'énonciation avec locuteur (s) et destinataire (s), et nous avons, de l'autre côté, une situation externe de réception qui a ceci de particulier que, à l'encontre de la situation d'énonciation, le destinataire se voit privé d'un rapport avec un locuteur réel. Ce locuteur réel, l'auteur, a disparu dans la fiction même, il s'est dispersé dans les rôles des personnages fictifs, y compris, dans les genres narratifs, le rôle du narrateur» (Warning, 1979: 327). Cesare Segre (1984: 7) precisa que de este juego interno de voces entrecruzadas proviene precisamente el «conflicto de interpretación» propio de las obras dramáticas, al que, en buena medida, ha querido dar solución la presencia de un narrador-autor en escena. En ocasiones, por tanto, un personaje se convierte, incluso explícitamente, en doble del autor, en *alter ego* encargado de servir como vocero de sus ideas. ¿Quién puede dudar de que el Traspunte de *Nuestra ciudad* (1938) expresa al público ideas propias de Wilder sobre la dignificación de lo cotidiano? El narrador teatral nace, en efecto, con la vocación de facilitar al autor una comunicación más directa y más clara con el público: es él quien, en definitiva, podrá obligar al espectador a adoptar una muy determinada «mirada semántica» con respecto al contenido de la obra. Para

---

<sup>2</sup> Desde un punto de vista genérico, tenemos dos extremos fácilmente perceptibles: para la novela, «an "objective" narrator, who may even be "omniscient" and in full command of the situation, and a play in which only the actors speak to express, in seemingly autonomous form, thoughts and feelings» (Segre, 1981: 97). Conviene recordar, por otra parte, que, como bien advierte Genette, «le narratif pur (*telling sans showing*, dans les termes de la critique américain) est un pur possible, presque dénué d'investissement au niveau d'une oeuvre entière, et a fortiori d'un genre: on citerait difficilement une nouvelle sans dialogue et, pour l'épopée ou le roman, la chose est hors de question» (Genette, 1986: 107). De la misma opinión es Stanzel, para quien «the dialogue scene is [...] a foreign body in the narrative genre, because in the novel a long quotation in direct speech must be regarded as avoidance of mediacy, i. e., the mode of transmission of the narrator» (1984: 65). En el otro extremo, Booth, que retoma argumentos de Dryden (*An Essay of Dramatic Poetry*, 1668), recuerda que, estrictamente hablando, «incluso el más puro de los dramas no es puramente dramático en el sentido de ser presentado enteramente, de ser mostrado por completo como si tuviese lugar en este momento» (1978: 141).

Bobes Naves (1988: 50), esta mirada, que establece «relaciones de sentido entre aspectos o partes de un conjunto de objetos o de una conducta, pertenece en la novela al autor que transmite al texto un orden elegido», mientras en el teatro tradicional es propia del espectador, «que puede seguir el orden que prefiera y establecer inicialmente reiteraciones, latencias y relaciones de un modo libre, creando expectativas semánticas que la historia confirmará o rechazará posteriormente». No lo olvidemos, la aparición de una nueva «mirada» es una de las novedades fundamentales de la forma épica de Brecht: la libertad que «it gives the author to introduce his own ideas into the work, *much as a novelist uses a narrative to shape the reader's responses to action and character*» (Brustein, 1970: 260; la cursiva es nuestra).

La crítica semiológica ha señalado la existencia en teatro de un proceso de *doble enunciación*, de dos tipos de discurso que se complementan: el, por decirlo así, *totalizador* del autor-escritor, que se dirige al público; y el inter-individual de los personajes <sup>3</sup>. Para Anne Ubersfeld (1996: 53), por ejemplo, un texto de teatro tiene como enunciador a un *scripteur* que es el sujeto-origen de todos los enunciados, didascálicos o dialogados, aunque ceda la palabra a otros enunciadores «mediatos», los personajes. Esta instancia del *moi-scripteur* se encuentra por lo tanto reducida a un «discours éclaté en plusieurs voix», que es inaudible e imperceptible aunque proceda del responsable último de la globalidad del texto dramático. Hay textos que, sin embargo, recogen de manera evidente, casi diríamos que con absoluta transparencia, la efectividad de un sujeto semiótico originador del mensaje, de una instancia organizadora del discurso a través de la figura de un *conteur*. En un ejemplo extremo de *enunciación enunciada*, el narrador se instala patentemente en el enunciado para destapar sus procedimientos y mecanismos, convirtiendo así la enunciación en verdadera protagonista al ubicar un *narrador* en el mismo seno del enunciado dramático. Mediante el narrador, el enunciador primero se concede el privilegio de hacer visible en escena el mecanismo de producción que, en definitiva, está detrás de toda pieza teatral. El autor, en este proceso de *figurativización y tematización*, llega incluso a *colarse* en su texto, convertido en un personaje que será su doble en

<sup>3</sup> Cf. Pavis (1976: 85), De Marinis (1982: 45-46), Segre (1984) y Maingueneau (1990: 141-161). Para Kowzan (1992: 59), por encima de la «pluralidad de creadores», «c'est côté réception de ce qu'on appelle la sémiologie que se trouve la vraie spécificité de l'art théâtral. Il s'agit du phénomène de la double réception, interne et externe, typique de toute action dramatique».

escena, un *alter ego* encargado de servir como portavoz de sus ideas: se trata, por así decirlo, de «firmar» su creación, a la vez que de revelar sus arquitecturas específicas (cf. Abuín, 1997).

Pero, cuando hablábamos, en el párrafo anterior, de autor, está claro que no lo hacíamos en un sentido biografista y antropomórfico. Por el contrario, lejos de esta conocida falacia, en teatro, al igual que en novela, es necesario reivindicar la inclusión de la instancia del *autor implícito*, ese «autor depurado de sus rasgos reales, y caracterizado por aquéllos que la obra postula» (Segre, 1985: 19-21), una entidad abstracta que representa la significación de conjunto de la obra literaria. Cesare Segre considera que la figura de autor implícito está presente en todo texto literario, y es extraño que su aplicación al análisis teatral se limite hasta el momento a tan tímidos intentos como los que luego veremos. El «autor entre bastidores», el «escriba oficial» del que habla Wayne Booth (1961), encargado de establecer los valores ideológicos inherentes al texto, está siempre actuando en la estructura de una pieza teatral, pero justo es reconocer que a veces las marcas de su presencia son más evidentes.

Hagamos, por tanto, un rápido repaso de aquellas tentativas de incorporar al análisis teatral una instancia *autorial* que se responsabilice del conjunto de la pieza, por encima de la voz dispersa de los personajes.

Es sabido que Félix Martínez Bonati (1983: 166) caracteriza el drama, frente a la lírica y la narración, por «la ausencia del “hablante básico” único, y que en él pertenezcan todos los hablantes al mismo plano». Juan Villegas (1982: 14-15) ha intentado rastrear la presencia de este *hablante dramático* básico en la enunciación de las acotaciones, funcionando de manera similar a un narrador que en narrativa «proporciona información» y «organiza la entrega del mundo» al lector. En esta misma línea, Pérez Bowie (1994: 287), que ve las obvias equivalencias entre el HDB ficcionalizado y el autor implícito, ha analizado el discurso didascálico de Francisco Ramos de Castro, apuntando además la posibilidad de «construir» a partir del texto la imagen de su autor, «haciendo abstracción» de la dispersión del texto teatral, «procediendo a situar las “elecciones” del sujeto enunciador en cada uno de los tres planos (fónico, morfosintáctico y semántico)» que componen el drama. Se trata aquí, como vemos, de asignar *voz* al autor implícito, o a una especie de narrador que sería responsable del discurso didascálico. El autor implícito habla directamente en las acotaciones y cede su voz, en el diálogo, a los personajes.

Manfred Pfister (1977 y 1984) es, según creo, el primero en aplicar al teatro, con esa denominación, la instancia enunciativa de un autor implícito. A esta figura autorial hay que remitir para él los procedimientos épicos de mediación, tales como los prólogos o el coro, que permiten al espectador integrar el discurso de los personajes en una jerarquía autorial. Pfister (1984: 19-23) utiliza asimismo al autor implícito para distinguir cuatro técnicas de caracterización dramática, justificadas por dos criterios complementarios: a) se hablará de caracterización *explícita* o *implícita* según esté basada, respectivamente, en un fenómeno de «telling» o de «showing»; b) la caracterización será «figural» si toda información al respecto es proporcionada por un personaje, o «authorial» si es el autor implícito quien la facilita. Pfister (1984: 22) comprueba un hecho que ya hemos mencionado: que con la ausencia de un narrador en el drama la posibilidad de una «explicit authorial characterization» permanece extremadamente limitada: «they concern mainly what Roman Ingarden has called the ‘side text’, consisting of title, list of dramatis personae, act and scene indications and stage directions». A diferencia del novelista, que puede en todo momento intervenir a través de la voz del narrador para adelantar tal o cual rasgo de un personaje, la objetividad del drama obliga a que el dramaturgo presente, según la fórmula aristotélica, «a los personajes actuando y hablando sin los comentarios de un demiurgo».

Más allá de las acotaciones, son algunas las aportaciones que se acercan a la idea original de Booth, entendiendo el autor implícito ya no como un caso de voz narrativa sino como un principio abstracto que busca, a través del diseño general de la obra, «instruirnos sobre algo» (Chatman, 1978: 159): se trataría entonces de una instancia abstracta que lo *inventa* todo y pone a los personajes en una determinada situación de enunciar un discurso dramático. Sin denominarle en ningún momento *autor implícito*, Veltrusky (1977: 69) concibe para el drama (escrito) la existencia de un «*central subject*» que está detrás del diálogo de los personajes y de la misma estructura de la obra: «The central subject makes his presence felt as the focal point towards which the whole structure converges. Though receding in the background, the central subject looms behind all the speeches as the source of their distribution between the partial subjects in the foreground». Esa figura abstracta a la que se refiere Veltrusky se dirige indirectamente al lector, salvo en los casos de las acotaciones y otras notas paratextuales. Issacharoff (1985: 16-18) y Maingueneau (1990: 141-142) se colocan en la misma línea argumentativa cuando manejan el concepto de *archi-enunciador*, una especie de amalgama de autor real, director de escena y actores.

En un artículo fundamental publicado en *Poetics Today*, Brian Richardson (1988: 211) incluye también el *autor implícito* como una más de las categorías de la enunciación teatral, intermediaria entre los narradores dramáticos (soliloquios, prólogos, «story-makers») y el autor real, una figura idealizada «whose consciousness seems to have produced the text and whose personality we deduce entirely from the text». La presencia de un autor implícito puede manifestarse en una actitud palpable de armonización global del conjunto, entendido, como decía Booth, como un todo artístico coherente y completo. Así puede suceder, por ejemplo, gracias a la imposición de un determinado punto de vista sobre los acontecimientos escénicos, mediante una muy específica organización de los acontecimientos, imponiendo la perspectiva desde la que éstos son mostrados, por los sucesivos juegos de iluminación o de maquillaje... En este sentido, uno de los ejemplos más significativos que conozco está recogido en la acotación que da inicio a la segunda parte de *India Song*, de Marguerite Duras (1972: 69), en donde se anuncia que el escenario es el mismo del de la primera, aunque sometido a una consciente desviación de punto de vista: «Estamos en el mismo sitio que antes. Sólo que —como si hubiera cambiado el eje de visión— el lado derecho queda al descubierto: unas puertas se abren a los salones de recepción<sup>4</sup>. Podría hablarse en este caso, como Bordwell (1985) ha hecho para el cine, de una narración implícita en la que «alguien» debe responsabilizarse de la manera en que se presenta el texto.

Por su parte, García Barrientos (1991: 117), en su imprescindible ensayo sobre el tiempo en el drama, parte de la utilidad (necesidad, añadiríamos nosotros) de reconstruir «un sujeto virtual (no efectivo), ausente (no presente), implícito (no explícito), implicado por (no que implica) lo que el público ve: sujeto fantasmal de la visión dramática, simétrico del público, “doble”, en cierto sentido, de él». Puesto a buscar restos de ese «dramaturgo», García Barrientos los encuentra por

---

<sup>4</sup> Las intenciones narrativas de Duras, constantes en buena parte de su teatro, son aún más manifiestas en *India Song*, obra desarrollada a través del relato de cuatro voces sin nombre, dos de varón y dos de mujer. Las voces no se dirigen al espectador, sino que disfrutan de total autonomía, hablan entre ellas. Algunas de esas voces se acuerdan mejor que otras de la historia. Las voces 1 y 2, femeninas, mezclan su propia historia de amor con su relato; las voces 3 y 4 están fascinadas por el amor de Anne-Marie Stretter, la protagonista, aunque la 3 no sabe casi nada de la historia, por lo que la cuarta, la mejor informada, debe responder a sus constantes preguntas, como en este ejemplo: «VOIX 4.- Le Jeune Attaché est revenue à la Residence au cours de la nuit. Il l'a vue. Elle était allongée dans l'allée, accoudé au sol. Il a dit: *Ce qui vient d'être raconté est ce que fait Anne Marie Stretter*» (1972: 144-145).

ejemplo en los fenómenos de *interiorización* explícita o subjetivización del drama, en los que se instituye sobre la acción dramática la focalización (interna) de un personaje. Pero también es posible que la solución a una discordancia temporal no radique en el interior de un personaje, sino en esa figura del dramaturgo que se responsabiliza, como sujeto global del drama, de cualquier alteración en el paso de la historia al discurso.

En efecto, la imparcialidad del género dramático es más aparente que real si pensamos en la capacidad de los textos teatrales para restringir la libertad del receptor, manipular su percepción imponiendo una determinada focalización sobre los acontecimientos (Barko y Burgess, 1988: 87). Edward Groff (1959) fue uno de los primeros en señalar la preocupación contemporánea, seguramente por contagio de la novela, por llevar a escena «estados de mente», «corrientes de conciencia», un punto de vista restringido a un personaje, a la manera del Eugene O'Neill de *The Emperor Jones* (1920) o del Arthur Miller de *Death of a Salesman* (1949). Basta con incorporar en escena al tipo de personaje que Souriau (1950: 125-127) denominaba *simpático*, «l'ordonnateur de l'univers, le centre essentiel de référence —le Je phénoménologique». En un buen número de obras de Buero, se impone el punto de vista de uno o varios personajes (*focalización interna* o *visión desde dentro*), implantando esa misma perspectiva al público, en el recurso para el que Doménech (1973: 51) acuñó el marbete de «efectos de inmersión» la oscuridad de *En la ardiente oscuridad* (1950), el ruido de tren en *El tragaluz* (1967), la sordera de Goya o las voces que sólo el pintor escucha en *El sueño de la razón* (1970), la suntuosa habitación de *La fundación* (1974)... Para Doménech (1950: 125-127), estos efectos de inmersión «en vez de alejar al espectador, [consiguen] introducirle completamente en el mundo de los personajes» y es así «para que [el espectador] mejor pueda tomar consciencia del mensaje trágico que se le pretende transmitir». Rice (1992) y Grimm (1992) han defendido la idea de los efectos de inmersión como síntesis de identificación y extrañamiento, al considerar que estamos ante *manio-bras* autoriales que ponen al descubierto para el espectador la teatralidad 'abierta y vistosa' del drama. En definitiva, los espectadores captarán estas operaciones como una intrusión, sin duda brillante, del autor en el universo presuntamente autónomo de los personajes.

Lo mismo sucede en los casos que García Barrientos incluye en la «interiorización» implícita. Si en principio el procedimiento de la inversión temporal está vedado al dramaturgo, «pues su obra se desarrolla siempre hacia el futuro» (Kayser, 1954: 332), es fácilmente

perceptible que el drama moderno ha alcanzado la evocación del pasado mediante un hábil «cambio de presentación»: el relato épico, la palabra narrativa. El teatro de nuestro siglo ofrece abundantes ejemplos de cómo el orden temporal es, pese a lo dicho, modificable; los acontecimientos no son entonces mostrados en su secuencia cronológica y su orden en absoluto se manifiesta como lineal: flash-backs, *flash-forwards*, sucesión en orden inverso. En estos casos de anacronías, aunque no aparezca sobre la escena la figura de un narrador que manipule el orden de los acontecimientos, se podría hablar de *narración implícita o encubierta*, que remite de nuevo a una instancia intermedia equiparable al autor implícito.

*Betrayal* (1978), de Harold Pinter, es un buen ejemplo de usos temporales anómalos, por cuanto cada escena supone un salto temporal de alcance variable que explica desde sus orígenes la conformación de un triángulo amoroso formado por Emma, su marido Robert y el «otro» hombre, Jerry: primavera de 1977 (escenas 1 y 2, con una breve elipsis temporal entre ambas), invierno de 1975 (3), otoño de 1974 (4), verano de 1973 (5, 6 y 7, con elipsis), verano de 1971 (8), invierno de 1968 (9).

En *La cornada* (1959), de Sastre, el prólogo (875-888), localizado en una dependencia de la enfermería de la Plaza de Toros, se desarrolla el día de la muerte de José Alba. Los dos siguientes actos muestran las angustiosas horas del torero antes de su «suicidio». Por fin el epílogo (936-942) tiene lugar en la taberna del sobresaliente Rafael Pastor un tiempo impreciso después de la fatal corrida. El orden temporal de *La cornada* ha sido alterado en su paso desde la *historia* al *discurso* sin que el espectador encuentre demasiadas dificultades a la hora de reconstruir los hechos.

Los actos primero y tercero de *Time and the Conways* (1937), de John Boyton Priestley, se desarrollan en una noche otoñal de 1919. A través de una hábil transición (los dos últimos actos comienzan de la misma manera con que finaliza el primero, con Kay sentada, el día de su cumpleaños, pensativa, silenciosa, bajo el hechizo de la música), el acto segundo puede ser interpretado como la representación de un futuro imaginado por Kay Conway veinte años antes, «como si... una que otra vez... pudiéramos ver más allá..., en el futuro» (154). Pensemos también en esa parábola que es la *Andorra* (1961), de Max Frisch, pieza en la que encontramos una aparente simultaneidad de hechos pasados con otros actuales: los ocho testigos interrogados van comentando, desde su posición privilegiada, los acontecimientos sucedidos en escena o todavía por

llegar, dando pie a la idea de que nada ha cambiado y de que, por esa falta de conciencia de pecado que ostentan los personajes, el asesinato de Andri es repetible; pero, en realidad, la simultaneidad de estos dos niveles temporales no es tal, porque la interpolación de estos fragmentos provoca, por su naturaleza retrospectiva, la consideración del resto de la historia como una serie de flash-backs muy conectados entre sí.

Siguiendo a Füredy (1989), pueden distinguirse dos modos básicos de *puntuación* (o, si se prefiere, de *lectura*) para un texto literario: un primer modo, que lo fragmenta en unidades de un mismo nivel lógico, para el que nos servirá como ejemplo el procedimiento del *montaje*; y otro segundo, que segmentará un texto en unidades correspondientes a diferentes niveles lógicos, como es el caso de las obras que presentan una estructura de *teatro dentro del teatro*. Para ilustrar la intervención de un *autor implícito* nos interesa sobremanera el primer modo de puntuación.

Frente al mundo compacto, compuesto, aparentemente, de una sola pieza, propio del teatro burgués, el autor épico intenta conjuntar, por así decirlo, un *patchwork*. La obra dramática «est lisse, sans pli, son dessin de prédilection est la chiné»; la épica «est froncée, elle est rayée dans tous les sens, son effet dominant est le contraste» (Sarrazac, 1981: 28). Frente a la totalidad dramática, frente a la fluidez orgánica y a la saludable armonía propia de la poética tradicional, el drama moderno se muestra al contrario como una *anti-physis* en el que el *montaje*, auténtico antídoto contra todo naturalismo, contribuye decisivamente a la arquitectura (o, si se quiere, a su ausencia) del conjunto. Frente a la epopeya, que tiene como característica esencial la autonomía de las partes, el drama debe responder a un proceso de causalidad en el que todas las escenas se integrasen en un todo riguroso y orgánico, en un sistema dinámico y cerrado que creara la apariencia de funcionar por sí mismo: «Qualquer episódio que não brotasse do evoluer da ação revelaria a montagem exteriormente superposta» (Rosenfeld, 1965: 22).

El *Woyzeck* (1836) de Büchner es un excelente, además de prematuro, ejemplo de ruptura de esta ley primaria, por cuanto, en esta obra, «chaque scène constitue à elle seule une petite pièce, très brève, parfaitement achevée, avec une structure dramatique et une action qui lui sont propres» (Tordai, 1981: 54). Por eso, no es de extrañar que, en alguna adaptación (como la de Daniel Benoin, Bruselas, Teatro Nacional de Bélgica, 16 de febrero de 1988), se haya incluido un prólogo en cuyo final *Woyzeck*, desde un hospital-prisión, aparece

contestando a las preguntas del doctor con el inicio del relato de la historia que le condujo al asesinato de María: «J'ai pensé... qu'elle dansait avec un autre... C'était la foire de Pâques... ou la Kermesse à Gohlis... entendu des vislons et des basses mélangés... encore... encore... Andrès...Andrès» (18). La escena primera presenta, en efecto, el diálogo, evocado, del protagonista y Andrés.

Para el iconoclasta Brecht, la historia representada habrá de manifestarse en una estructura «troceada», discontinua, en la que toda coherencia vendrá dada por una posterior y enriquecedora reconstitución<sup>5</sup>: la significación de una obra depende del espectador, quien deberá someter la escena a un proceso de confrontación con el mundo. El orden de la historia pasa así a residir en el punto de vista impuesto por el dramaturgo, en ocasiones gracias a la presencia de un narrador en el seno de la historia misma (Chiantaretto, 1985: 51). Como un film, que no presenta «a history directly, without narration, but allways by the medium of a controlled point of view, the eye of the camera» (Scholes y Kellogg, 1968: 280), un autor implícito impondrá una perspectiva “subjetiva” y extraña sobre los acontecimientos, que serán manipulados a su antojo. El término cinematográfico de *montaje* se adecua muy bien a estos usos, por cuanto la consecuencia es, en mayor o menor grado, «the arranging and ordering of sequences» (Mendilow, 1965: 45; cf. también 53-54), provocando la ruptura de la acción, y, por lo tanto, su división en planos. La historia es contada *analíticamente*, porque su desarrollo se efectúa «en une série de situations séparées, chacune étant achevée et complète en soi» (Esslin, 1971: 191), en una secuencia de actos de estructura y significado independientes y muchas veces contradictorios. La *fragmentación*, y su consecuencia inmediata, la ruptura con la unidad tradicional de espacio y tiempo, se constituyen en un modo artificial de articular el discurso dramático en el que cada segmento, cada escena adquiere una relevancia propia como comentario de la acción: «Il convient donc d'opposer avec soin les différents éléments de la fable en leur attribuant une structure propre, celle d'une petite

<sup>5</sup> He aquí alguno de los conceptos que oponen en este punto teatro dramático y épico: «une scène pour la suivante-chaque scène pour soi; croissance organique-montage; déroulement linéaire-déroulement sinueux; évolution continue-bonds; économie des transitions-enchaînements toujours visibles» (Demarcy, 1973: 281). «In *A Short Organum for the Theater*, Brecht argues that —since he does not want playgoers to lose themselves in their experience of a play— the episodes have to be joined together in such a way that the joinings are obvious rather than concealed, as is normally the case. If spectator discern the links which separate each part of the play, they will be in a better position to think about what the playwright is saying» (Murray, 1990: 107). Véase el análisis de Murray de *Madre Coraje* (1990: 110-113).

pièce dans la pièce» (Brecht, 1963: 202)<sup>6</sup>. Construyendo un espectáculo por medio del montaje, rompiendo constantemente el curso continuado de los acontecimientos, el autor implícito insiste también sobre su artificio, en el sentido de que la obra muestra cómo ha llegado a ser lo que es, y, al mismo tiempo, ofrece al espectador, empujado a distanciarse de la acción, la posibilidad de reflexionar y de definir su posición sobre el significado más profundo del texto. El engarce de cada parte, o su ausencia, resulta más perceptible, en su disposición discontinua, para el espectador, de modo que el público no es invitado, *Brecht dixit*, a lanzarse en la *fábula* para dejarse arrastrar, en alas de la ilusión, de aquí para allá.

### Referencias bibliográficas

- ABUÍN GONZÁLEZ, Á. (1997). *El narrador en teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Univ. de Santiago de Compostela (en prensa).
- BARKO, I. y B. BURGESS (1988). *La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*. París: Lettres Modernes.
- BOBES NAVES, M.<sup>a</sup> del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BOOTH, W. (1961). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1978.
- BORDWELL, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: Univ. of Wisconsin Press.
- BRECHT, Bertolt (1963). *Écrits sur le théâtre*. París: L'Arche.
- BRUSTEIN, Robert (1970). *The Theatre of Revolt*. Londres: Methuen & Co.
- BÜCHNER, G. (1988). *Woyzeck* (trad. y adapt. de Daniel Benoin). París: Actes Sud.
- CHATMAN, S. (1978). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus 1990.
- CHIANTARETTO, Jean-François (1985). *Bertolt Brecht, penseur intervenant*. París: Publisud.

---

<sup>6</sup> El procedimiento épico de la fragmentación puede rastrearse también en la *comedia* española del Siglo de Oro y en el drama isabelino. Dürrenmatt cuenta en el *Enrique IV* de Shakespeare hasta diecinueve escenas, episodios tratados dramáticamente como unidades independientes: «Si l'on considère la composition de l'ensemble de l'action, elle semble, selon la manière dont est traité le temps, se rapprocher de l'épopée, comme un film qui serait tourné trop lentement, si bien que les images sont visibles séparément, car la concentration en un temps déterminé est abandonné en faveur d'une dramaturgie à épisodes» (Dürrenmatt, 1970: 53).

- DEMARCY, Richard (1973). *Éléments d'une sociologie du spectacle*. París: Union Générale d'Éditions.
- DE MARINIS, M. (1982). *Semiotica del teatro*. Milán: Fabbri-Bompiani.
- DOMÉNECH, R. (1973). *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Madrid: Gredos.
- DURAS, M. (1973). *India Song* (trad. de E. Olcina). Barcelona: Fontamara, 1985.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1970). *Écrits sur le théâtre*. París: Gallimard.
- ESSLIN, Martin (1971). *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*. París: Union Générale d'Éditions.
- FRISCH, M. (1961). *Andorra* (trad. de A. Cahn). Buenos Aires, 1962.
- FÜREDY, V. (1989). «A Structural Mode of Phenomena with Embedding in Literature and Other Arts». *Poetics Today* 4, 745-769.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1991). *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: C.S.I.C.
- GARNER, Stanton B. Jr. (1989). *The Absent Voice. Narrative Comprehension in the Theater*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- GENETTE, G. (1986). «Introduction à l'architexte». En *Théorie des genres*, AA.VV., 89-159. París: Seuil.
- GRIMM, Reinhold (1992). «Brecht in Spagna». *Rivista di Letterature Moderne e Comparate* 1 (enero-marzo), 73-89.
- GROFF, Edward (1959). «Point of View in Modern Drama». *Modern drama* 2, 268-282.
- ISSACHAROFF, Michael (1985). *Le Spectacle du discours*. París: José Corti.
- JANSEN, Steen (1984). «Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un 'modèle' du genre dramatique et sur les *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello». En *Semiotics of Drama and Theatre. New perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, Herta Schmid y Aloysius Van Kesteren (eds.), 254-289. John Benjamins Publishing Company.
- KOWZAN, T. (1992). *Sémiologie du théâtre*. París: Nathan.
- MAINGUENA U. D. (1990). *Pragmatique pour le discours littéraire*. París: Bordas.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1983). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.
- MURRAY, Edward (1990). *Varieties of Dramatic Structure. A Study of Theory and Practice*. Londres: University Press of America.
- PAVIS, Patrice (1976). *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Les Presses de l'Université de Québec.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1993). «Sobre la pragmática del texto teatral: el «hablante dramático básico» en el teatro de Alfonso Sastre». En *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, J. A. Bartol Hernández, J. F. García Santos y J. de Santiago Guervós (eds.), 733-747. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PFISTER, M. (1977). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
-

- (1984). «Outlines of a Communicative and Pragmatic Theory of the Dramatic Figure». En *Estudios sobre los géneros literarios, II (Tipología de los personajes dramáticos)*, J. Coy y J. de Hoz (eds.), 11-31. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PINTER, H. (1978). *Betrayal*. En *Plays Four*, 159-272. Londres: Faber & Faber, 1993.
- PIRANDELLO, L. (1921). *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. Madrid: Cátedra, 1992.
- PRIESTLEY, J. B. (1937). *El tiempo y los Conway*. En *Teatro completo*, 145-210. Madrid: Aguilar, 1969.
- RICE, Mary (1992). *Distancia e inmersión en el teatro de Buero Vallejo*. New York: Peter Lang.
- RICHARDSON, Brian (1987). «Time is out of joint»: Narrative Models and the Temporality of the Drama». *Poetics Today* 8: 2, 299-309.
- (1988). «Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage». *Comparative Drama* 3, 193-214.
- ROSENFELD, Anatol (1965). *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editôra.
- SARRAZAC, J.-P. (1981). *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: L'Aire.
- SASTRE, Alfonso (1959). *La cornada*. En *Obras completas I*, 863-942. Madrid: Aguilar, 1967.
- SCHOLES, R. y R. KELLOGG (1968). *The Nature of Narrative*. Oxford University Press.
- SEGRE, C. (1984). *Teatro e romanzo*. Turín: Einaudi Editore.
- (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- SOURIAU, É. (1950). *Les deux cent mille situations dramatiques*. París: Flammarion.
- STANZEL, F. (1984). *A Theory of Narrative*. Cambridge University Press.
- SZONDI, Peter (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- UBERSFELD, Anne (1978). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- (1996). *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. París: Belin.
- VELTRUSKY, J. (1977). *Drama as Literature*. Lisse: The Peter de Ridder Press.
- VILLEGAS, J. (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.
- WARNING, R. (1979). «Pour une pragmatique du discours littéraire». *Poétique* 39, 329-337.
- WILDER, Thornton (1938). *Our Town*. New York: Coward McCann [trad. esp. (1971). *Nuestra ciudad* (versión de M. Martínez Sierra y J.M. de Arozamena). Madrid: Escélicer].

# **JULIA KRISTEVA: TEORÍA, PROCESO E INTERPRETACIÓN DEL SENTIDO**

**Douglas Bohórquez**

Universidad de los Andes. Núcleo  
Universitario «Rafael Rangel». Trujillo

Originaria de Bulgaria donde nació en 1941, Julia Kristeva se instala en el horizonte intelectual francés a partir de la publicación de un libro profundamente audaz y renovador que despertará la atención y la polémica en Francia pero también en otras partes del mundo donde se discuta sobre las últimas tendencias de la crítica literaria y semiótica. Nos referimos a *Semiótica. Investigaciones en torno al semáñalisis* (Kristeva, 1969b). Kristeva había llegado a París en 1965 con una beca de estudios, en el marco de acuerdos franco-búlgaros con la intención de obtener su doctorado de tercer ciclo en literatura francesa y comparada. Ingresa a la Escuela Práctica de Altos Estudios y sigue cursos con Lucien Goldman quien dirige su doctorado de tercer ciclo sobre los orígenes del discurso novelesco en Francia.

Seducida por el universo estructuralista de Roland Barthes sigue también sus cursos. Son los años 66-67, vísperas del famoso mayo de

1968. En la atmósfera de las incitantes discusiones en torno al estructuralismo y la crítica universitaria erudita Kristeva se acerca a la obra de Jakobson, Levi-Strauss, Benveniste y Greimas, cuyos trabajos cobran cada vez más incidencia y relevancia.

En 1966, por intermedio de Gerard Genette, compañero de seminario, conoce a Philippe Sollers, novelista y teórico también de vanguardia y a través de él se afilia al grupo *Tel Quel*. Se vincula estrechamente al ámbito de sus discusiones y forma parte, al lado de Barthes y del propio Sollers del comité de redacción de *Tel Quel*, revista que ocupará un espacio significativo en el debate crítico de la década del 70.

Para Kristeva el estructuralismo se convirtió pronto en una adquisición más o menos institucional. Después del entusiasmo de sus novedosos planteamientos, se va generando todo un cúmulo de interrogaciones y observaciones que le conducen a la crítica de sus conceptos y hallazgos fundamentales y en particular a la idea de «dinamizar la estructura tomando en consideración el sujeto hablante y su experiencia inconsciente por una parte y las presiones de las otras estructuras por otra parte» (Kristeva, 1983: 44).

Es este precisamente un planteamiento central que encontramos desde su *Semiótica. Investigaciones en torno a un semánálisis* (Kristeva, 1969) hasta su *Polylogue* (Kristeva, 1977) pasando por *La Revolution du langage poétique* (Kristeva, 1974a), monumental análisis de la vanguardia de fines del siglo XIX. Nos referimos a su idea del sujeto escritor (autor) como sujeto hablante que cuestiona o pone en proceso el lenguaje, generando una suerte de conmoción que puede afectar tanto niveles del habla cotidiana como la tradición literaria a la que su trabajo se adscribe.

Hay en este sentido, pues, por lo menos dos grandes líneas de trabajo en la producción teórico-crítica de Kristeva. Una primera vertiente que pudiéramos caracterizar como de orientación epistemológica, se preocupa por los problemas teóricos y metodológicos de la semiótica en tanto que *ciencia crítica y/o crítica de la ciencia* (Kristeva, 1969b: 47-42) y por elaborar una suerte de ciencia del texto o teoría semiológica de los textos. Es ésta una fase de indagación sobre el lenguaje y la lingüística y de búsqueda de una semiótica de los translenguajes o prácticas significantes complejas como la literatura. Algunas de las investigaciones relativas a esta vertiente de trabajo se apoyan y se generan en torno al análisis de autores y momentos fundamentales de la producción literaria francesa.

---

La segunda línea de investigación de Kristeva indaga en los procesos de *interpretación* del sentido y de la cultura. A ella nos referiremos más adelante.

Se inicia la búsqueda de orientación epistemológica pero también de práctica analítica literaria con un primer libro publicado bajo seudónimo (Julia Joyaux): *El lenguaje, este desconocido* (Kristeva, 1969a), suerte de mirada histórica y conceptual al desarrollo de la lingüística. Esta línea de investigación continúa con la publicación de *Semiótica. En torno al semanálisis* (Kristeva, 1969b), sigue con *El texto de la novela* (Kristeva, 1970), avanza con *La revolution du langage poétique* (Kristeva, 1974a), continúa con *Polylogue* (Kristeva, 1977) y se extiende hasta uno de sus más recientes libros: *Les temps sensible (Proust et l'expérience littéraire)* (Kristeva, 1994).

Apoyándose en una revisión crítica de los postulados de los formalistas rusos y de las nociones de la lingüística de Saussure (signo, arbitrariedad, lengua/habla, significación) así como en las ideas matrices de la obra de Bakhtine (a quien traduce y da a conocer en Francia), Kristeva propone una concepción de la práctica literaria (moderna, fundamentalmente) como *trabajo de la lengua*. Nos encontramos de este modo con uno de los conceptos básicos de su *teoría semiológica del texto literario*. Para Kristeva el trabajo transgresivo del escritor sobre la lengua y sobre la tradición literaria convierte al lenguaje en *sujeto en proceso*, es decir, ocurre la distorsión de los signos y de sus estructuras y por lo tanto la multiplicación y proliferación del sentido.

Así concebido, el texto resulta por lo tanto de una búsqueda e interrogación del lenguaje y de la exploración de la tradición de la cual él deriva. El texto no puede entenderse fuera de la productividad abierta e infinitizada del sentido que el proceso deconstrutor e intertextual implica.

De este modo la teoría semiológica de Kristeva insiste en el análisis de la materialidad significativa del texto y de la producción del sentido que el trabajo en/sobre la lengua comporta. Visto en esta dimensión semiótica el texto es esta suerte de aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua «poniendo en relación la superficie de un habla comunicativa que apunta a la información directa con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos» (Kristeva, 1969b: 76).

En su relación con la lengua el texto es este translenguaje que la cuestiona, que «la despega de su inconsciente y del automatismo de su desenvolvimiento habitual» (Kristeva, 1969b: 26).

Travesía de la lengua y travesía del sentido el texto ya no es para Kristeva sólo un sistema o estructura de signos, sino también y fundamentalmente, un proceso de lenguaje. Un sujeto en proceso que permite mostrar lo que pudiéramos llamar el revés de la trama, esa *otra escena* de la lengua trabajada por el descentramiento y la ambivalencia del sentido.

Este descentramiento y travesía del sentido en el proceso textual será leído a través de algunas nociones que constituyen lo que pudiéramos llamar el núcleo conceptual de esta teoría semiológica kristeveana. Estas nociones o conceptos son:

- a. Genotexto/fenotexto.
- b. Significancia.
- c. Semiótico/simbólico.
- d. Chora (semiótica).
- e. Heterogeneidad.
- f. Negatividad.

La explicación teórica, profundización y aplicación de estos conceptos a la lectura de la vanguardia literaria francesa de fines del siglo XIX es el objeto precisamente de esa investigación extraordinaria que es *La révolution du langage poétique* (Kristeva, 1974a). La teoría semiológica de la escritura es en este libro lectura de los fundamentos semanalíticos del texto, de la constitución en su interior del sentido, en lucha contra la heterogeneidad semiótica y pulsional y contra la negatividad y rechazo que imponen las estructuras lógicas del lenguaje. Lectura por lo tanto de ese proceso del sentido que configura al texto moderno como sujeto en crisis, en proceso.

Esta línea de reflexión teórico-crítica, epistemológica, de hecho corre paralela con una segunda línea que pudiéramos denominar de *interpretación*, la cual tiene antecedentes en seminarios dirigidos por Kristeva en la Universidad de París VII, abiertos a la participación de otros investigadores. El primero de estos seminarios se propuso realizar una apertura hacia la reflexión sobre el lenguaje y los modos de significación de otras culturas y otras civilizaciones: la China, la India, el Islam, el Judaísmo. El segundo, realizado fuera del recinto universitario, en el hospital de la ciudad universitaria de París, tuvo como tema central el análisis de la verdad y de la verosimilitud del texto psicótico y marcó una pauta de trabajo en la que cada vez tendrá más incidencia el psicoanálisis.

Esta línea de *interpretación* se abrirá también hacia los problemas relativos a la condición femenina, pero fundamentalmente se irá delimitando en torno a lo que pudiéramos llamar el análisis de las *experiencias límites* (la locura, el horror, la abyección, el amor, la melancolía, la depresión, el exilio o extranjería), privilegiando cada vez más, como hemos dicho, la reflexión y la orientación psicoanalítica.

La consideración de la situación de la mujer china en el contexto de la Revolución Socialista es abordado por Kristeva en un libro que denominará: *Las Chinas* (1974b). Suerte de análisis socio-cultural y antropológico de las condiciones de la mujer atrapada en una red de prescripciones, normas y tabúes, el libro se abre igualmente a una serie de interrogantes sobre el futuro de la mujer en el contexto de esa otra sociedad que emerge para ese momento de la Revolución en China.

Entrando ya de un modo sistemático en el análisis de las *experiencias límites*, *Poderes del Horror* (Kristeva, 1980), introduce en la crítica el concepto de *abyección*, examinándolo en sus significaciones bíblicas y antropológicas y refiriéndolo a autores fundamentales de la modernidad literaria (Proust, Joyce, Borges, Artaud) y en particular a Luis Ferdinand Celine, de cuyo universo literario el libro es un detenido análisis semiológico. En *Pouvoirs de l'horreur*, la mirada analítica recorre esas formas y espacios del sujeto en crisis que son el asco, el dolor, la impureza, el horror. La literatura moderna y particularmente la obra de Celine le permiten a Kristeva estudiar los mecanismos y formas discursivas a través de las cuales la abyección se enuncia y se enmascara.

El escritor —indica Kristeva— que llega a fascinarse por lo abyecto «se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende perverte la lengua —el estilo y el contenido— (Kristeva, 1980: 23). Sugiriendo la idea de que la literatura es el significante privilegiado de la abyección, Kristeva intenta mostrar que lejos de ser un margen menor de nuestra cultura, la literatura de lo abyecto «es la codificación última de nuestras crisis, de nuestros apocalipsis más íntimos y más graves».

La práctica psicoanalítica le ha permitido a Kristeva proseguir su investigación de esta subjetividad en proceso que se puede captar siguiendo esa trama secreta de las dislocaciones, rupturas o re-composiciones figurativas del lenguaje. Se trata de la escucha de esa *otra escena* del discurso en la que el sueño y el deseo tejen sus alianzas. Es lo que podemos ver a través de su análisis del discurso amoroso. De las consideraciones en torno al discurso de lo abyecto al estudio del discurso amoroso Kristeva encuentra ese mismo sujeto polimórfico

---

que se revela en las grietas del lenguaje, en esas fisuras que lo semiótico abre sobre lo simbólico.

*Historias de Amor* (Kristeva, 1983) en efecto, retoma el análisis del discurso amoroso en el camino abierto por Freud, a partir de la asociación que éste estableció con el narcisismo. Kristeva, desde la perspectiva del sujeto hablante, se abre hacia ese horizonte de interrogaciones que suscita el discurso amoroso y su profunda imbricación en el inconsciente y en lo imaginario.

Así, desde el análisis del amor bíblico y del eros griego y su transformación en ágape, las observaciones en torno al amor natural y el amor a sí mismo en Santo Tomás, el amor cortés, el amor-odio en *Romeo y Julieta*, hasta el estudio de las formas discursivas modernas del amor en Stendhal, Baudelaire y Bataille, *Historias de amor* se configura como toda una travesía analítica por los diversos rostros y modalidades significantes del amor. Para Kristeva Narciso es hoy «un exiliado, privado de su espacio psíquico, un extraterrestre de aspecto prehistórico falto de amor». Es decir, la modernidad de nuevo transforma, hace de Narciso ese E.T. que somos todos: «... niño confuso, desollado, un tanto repugnante, sin cuerpo ni imagen precisos que, habiendo perdido un *hábitat* propio, extranjero en un universo de deseo y de poder, sólo aspira a reinventar el amor»<sup>1</sup>. Polivalente, indecible, infinito, el discurso amoroso es para Kristeva también como la poesía, *vértigo de palabras*, sujeto en proceso.

En un libro posterior, *Soleil Noir* (Kristeva, 1987) continúa su investigación en la línea psicoanalítica interesándose en el análisis de la melancolía y de las figuras de la depresión femenina. El tema de la depresión le conduce de nuevo al mito de Narciso...: «la depresión es el rostro oculto de Narciso, el que tendrá en la muerte pero que ignora, mientras se admira en un espejo» (Kristeva, 1987: 15). Pero el objetivo hacia el que conduce la rigurosa delimitación psicoanalítica de estos conceptos es la escritura literaria: Nerval, Dostoievski, Duras.

Del amor a la melancolía, una misma obsesión por pensar el lenguaje, particularmente el de la literatura, su proceso del sentido, atraviesa la producción intelectual de Kristeva. Aún cuando hay un evidente privilegio del saber psicoanalítico en la exploración y conocimiento de estas experiencias límites del ser humano (la abyección, el amor, la depresión, la melancolía) Kristeva no ha abandonado sin embargo la perspectiva semiológica.

<sup>1</sup> *Historias de amor* (Kristeva, 1988: 339), citado según la traducción al español.

La línea de interpretación psicoanalítica delimita una trayectoria de búsqueda en la que la reflexión sobre el mismo psicoanálisis se alterna con el trabajo sobre pacientes y con la lectura de textos y autores de la literatura francesa fundamentalmente (Celine, Baudelaire, Stendhal, Bataille, Nerval, Duras). En este ámbito de interrogaciones y certezas en torno al psicoanálisis da a conocer su *Au commencement etait l'amour. Psychanalyse et foi* (Kristeva, 1985).

*Histoires d'amour* y *Soleil Noir* confirman el camino del psicoanálisis, como la vía más adecuada para acercarse a ese discurso secreto, desviado, del sujeto, en el que en ocasiones se encuentra atrapado, a la vez que posibilitan, desde la perspectiva del amor y la melancolía, respectivamente, una nueva lectura de textos y autores claves de la literatura europea moderna. Y hemos dicho que Kristeva no ha abandonado la perspectiva semiológica porque el lenguaje continúa siendo el tema en cuestión de sus investigaciones, interrogado desde sus más profundos, íntimos y a veces dolorosos abismos pero también desde sus más altas realizaciones estéticas y literarias (Celine, Baudelaire, Stendhal, Bataille, Nerval, Dostoievsky, Duras). Si el psicoanálisis le permite a Kristeva escuchar esto que ella ha denominado la *salvajería* del ser hablante, la mirada semiológica penetra los textos explorando el proceso del sentido, proceso heterogéneo, plural, que ninguna otra disciplina aislada, sometida a una única dirección de acceso, podría pensar.

En *Extranjeros a nosotros mismos* (Kristeva, 1988) interroga los supuestos que han fundado, a través de distintos tipos y formas de sociedades, nuestra relación con ese *otro* que es el extranjero. Analiza el tratamiento, las concepciones, las formas políticas que desde la Grecia antigua hasta la Francia de hoy se han utilizado para separar o trazar normas con respecto al extranjero, ese individuo que cuando no se le utiliza o se le integra en el trabajo productivo, se le tiene como una amenaza. Pero también el análisis de Kristeva discurre hacia ese otro extranjero que está en nosotros, hacia ese exilio interior, esa *inquietante extrañeza* como dijera Freud, que aún en nuestro propio país puede habitarnos y dolernos.

Desde el punto de vista del estilo *Extranjeros a nosotros mismos* insiste en esa tendencia cada vez más marcada en la producción de Kristeva hacia una escritura ensayística. Escritura crítica que configura, desde el psicoanálisis y la semiología, una rigurosa interpretación de la cultura, a partir de la decodificación de los signos de su extrañamiento y perversión. En esta búsqueda interpretativa se inscriben,

como hemos señalado, sus investigaciones sobre la presencia y situación de la mujer en la revolución socialista china, sobre la locura, el horror, el amor, la depresión y la melancolía, la extranjería y lo que ha denominado en uno de sus últimos libros *Las nuevas enfermedades del alma* (Kristeva, 1993).

Estas dos vertientes de las que hemos hablado en la producción intelectual de Kristeva (la vertiente de búsqueda semiológica y de análisis del proceso textual y la vertiente ensayística, que privilegia la reflexión psicoanalítica) convergen y alcanzan unidad en lo que se puede considerar uno de los más relevantes proyectos actuales de interpretación y análisis de la cultura a partir de la exploración del entramado secreto de sus signos.

Vista en su conjunto la obra de Kristeva se nos presenta como el proyecto de una semiología que, partiendo de la discusión y cuestionamiento de sus propios métodos y objetos de trabajo, no ha cesado de interrogar el sentido en sus diversas modalidades de producción crítica. Desde la investigación textual, semiológica o psicoanalítica es ese proceso crítico del sentido y su sujeto —proceso de la heterogeneidad, de la significancia y de la negatividad— lo que los análisis de Kristeva revelan como una de sus más significativas constantes. La lectura de la cultura aparece entonces como lectura de la crisis del sentido y del sujeto que éste configura en los textos o a través de esas perversiones del lenguaje que teje el poder en la locura, el horror, el amor o el exilio:

la experiencia cotidiana parece demostrar una reducción espectacular de la vida interior. Quién sigue teniendo un alma en nuestros días?... presionados por el estrés, impacientes por graves gastos, por gozar y morir, los hombres y las mujeres de hoy prescinden de esta representación de su experiencia que llamamos una vida psíquica. El acto y su doble, el abandono, sustituyen a la interpretación del sentido (Kristeva, 1993: 14).

Toda la producción teórico-crítica de Kristeva se nos presenta como una búsqueda obsesiva del sentido, de su lógica oculta detrás de los textos o detrás del discurso de los sujetos hablantes. De la lectura de la Biblia a la lectura de las pasiones y terrores del hombre moderno toda su obra pregunta por el sujeto que habla, por su discurso tramado de imágenes y deseos, de fantasía y realidad, por ese proceso del sentido tramado también por la palabra del otro.

---

### Referencias bibliográficas

- KRISTEVA, J. (1969a). *Le langage, cet inconnu*. S.G.P.P (Publicado bajo seudónimo. Reapareció firmado por Kristeva en 1981, París: Editions du Seuil, Col Points).
- (1969b). *Semiotiké Recherches pour une semanalyse*. París: Du Seuil, Col Tel Quel (Traducción al español: *Semiótica I y II*. (1981). Madrid: Fundamentos).
- (1970). *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. La Haya: Mouton (Traducción al español: *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen. 1974).
- (1974a). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*: París. Du Seuil, Col. Tel Quel.
- (1974b). *Des Chinoises*. París: Des Femmes.
- (1975). *La traversée des signes* (obra colectiva). París: Du Seuil, Col Tel Quel.
- (1977). *Polylogue*. París: Du Seuil.
- (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Du Seuil, Col Tel Quel (Traducción al español: *Poderes de la perversión*. Trad: Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI editores, 1989, 2.ª edición).
- (1983). *Histoires d'amour*. París: Denoël, Col. L' infini (Traducción al español: *Historias de amor*. México: Siglo XXI Editores, 1988).
- (1985). *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*. París: Hachette, Col. Textes du XX siècle.
- (1987). *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*. París: Gallimard.
- (1988). *Etrangers à nous Mêmes*. París. Fayard. (Traducción: *Extranjeros para nosotros mismos*. Trad: Xavier Gispert. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1991).
- (1993). *Les nouvelles maladies de l'âme*. París: Fayard (Trad: Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 1995, Col. Teorema).
- (1994). *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. París: Gallimard.

# LA MÁXIMA COMO FORMA Y COMO TEXTO

**Carles Besa Camprubí**

Universitat Pompeu Fabra

Tres apartados componen el presente trabajo. En el primero de ellos («La máxima como forma») nos ocupamos de la retórica del género de la máxima y de los problemas que suscita todavía hoy, no sin hacer un repaso crítico de la bibliografía generada por la cuestión; en este sentido, abundamos en las limitaciones inherentes a un análisis puramente gramatical (morfológico y sintáctico), cuyo principal error, a nuestro entender, consiste en la creencia de que la máxima emergería menos de la libertad creadora del autor que de un código al que aquél se vería obligado a someterse, y que, como tal, limitaría considerablemente el número de realizaciones posibles. En el segundo apartado («La máxima como texto») reivindicamos, precisamente, el estatuto ficticio y subjetivo de la máxima, la cual interesaría menos por su enunciado que por su enunciación, menos por lo que dice —su contenido, a menudo banal, pues sólo un lector cándido creerá en su verdad ideológica— y por cómo lo dice —su forma, constante y poco variable— que por su función en tanto que ilustración de quien habla; la máxima es, pues, entendida como una verdad personal que aprovecha las estrategias

sacadas de una retórica ampliamente experimentada para «venderse» a sí misma como un sello de autenticidad anónima. En el tercer y último apartado («Máxima, *Witz* y adivinanza»), y recurriendo principalmente a Jolles y a Todorov, recuperamos parte de los elementos vistos anteriormente a través de la comparación de la máxima con otras dos formas breves demasiado a menudo negligidas por la crítica<sup>1</sup>.

## 1. LA MÁXIMA COMO FORMA

Es sabido que, pese a las divergencias entre los autores y los tiempos, el género de la máxima obedece a unos esquemas formales relativamente fijos y poco diversificados; dicha inamovilidad retórica ha originado, sin duda, no pocas aproximaciones en sentido análogo, muchas de las cuales nada o poco han aportado a los estudios de los investigadores pioneros. En este contexto, goza todavía de una aprobación muy generalizada la contribución de Meleuc (1969: 70), quien, partiendo del modelo generativo-transformacional —y rechazando voluntariamente cualquier compromiso con la lingüística del discurso—, reduce la máxima a un tipo concreto de enunciado: aquel que realizaría al nivel de la frase el esquema general (hiperbólico) «*affirmation, il, partout, toujours*». Meleuc repasa, asimismo, las características de cada uno de los componentes del género. Así, los artículos, que tendrían por función situar el nombre en el universal de la lengua, serían una especie de obligación gramatical, y por ello estarían desprovistos de todo referente perceptible (el determinado es «*la somme des individualités*» y el indeterminado, «*l'extension de l'individualité*»); los demostrativos, al actuar como un mero procedimiento enfático, no constituirían más que una variación estilística del artículo; por lo que se refiere a los pronombres, Meleuc destaca la importancia, en

<sup>1</sup> La falta de espacio nos impide tratar aquí el tema de la máxima *como texto dentro de otro texto*, es decir, como parte integrante de un discurso más amplio (por ejemplo, la novela); en este ámbito, la máxima no sería tanto una forma o un género como un tipo de palabra, una *fuerza* en el texto que la alberga. Es evidente que examinar la máxima por sí misma conlleva una idea peligrosa y desgraciadamente muy extendida: nos referimos a la opinión que se suele tener de ella como discurso «no funcional» en la economía del texto, que, si es el caso, la incluye, es decir, como fragmento insular —«autocomunicativo», dice BIASON (1990:120) apoyándose en Lotman. Remitimos, para una aproximación, al extraordinario trabajo de Bennington (1985) y a nuestros dos artículos (Besa, 1994 y en prensa).

francés, del indefinido «on», encargado de representar el universal de los agentes; y en cuanto al sistema verbal, subraya el protagonismo de las formas de la aserción pura («est», «il y a»), del presente y del infinitivo. En lo relativo a su sintaxis, la máxima podría ser resumida por la fórmula «Enunciado del lector + NEG» o «transformación negativa», con la que Meleuc indica que estamos ante un enunciado cuya principal característica consiste en invertir un extratexto anterior —la doxa, el pretexto supuestamente correcto del lector, es decir, conforme a las reglas de la lengua (Meleuc, 1969: 84)<sup>2</sup>.

Ciertamente, una aproximación de este tipo puede suscitar muchas reservas. En primer lugar, no aporta ningún dato realmente nuevo a aquellos lectores que sabemos intuitivamente reconocer una máxima —y si la reconocemos es en virtud de su estructura, objeto del estudio de Meleuc—; en segundo lugar, podemos considerar apriorística la concepción subyacente de la supremacía del código por encima del mensaje, de la *langue* como sistema immaculado e inalterable por la *parole* de un sujeto enunciador que no deja de revelarse tras este discurso supuestamente impersonal.

Unos años antes, Benveniste no había llegado mucho más lejos, pese a su innegable lucidez y al interés netamente más globalizador de sus observaciones. Nos referimos a sus famosos artículos «La phrase nominale» y «Les relations de temps dans le verbe français» (Benveniste, 1950 y 1959 = 1966), en los que, sin embargo, proporciona algunas pistas de cara al estudio de la máxima no ya como género autónomo (como hacen Meleuc y la gran mayoría de los críticos), sino dentro de un contexto más amplio. En el primer artículo, Benveniste alude a Píndaro y a Herodoto para oponer la frase nominal a la frase verbal («phrase à εσται»): la frase nominal, siempre ligada al discurso directo y utilizada para aserciones de carácter general, es intemporal, impersonal y amodal, y actúa como argumento de autoridad, prueba o referencia introducida para convencer y no para informar<sup>3</sup>; contrariamente, la

<sup>2</sup> Por ello arguye Meleuc (1969) que la máxima sería un enunciado didáctico polémico, ya que intenta contradecir un cierto enunciado previo del lector, sede de sus prejuicios, de sus falsas ideas sobre la vida y el mundo. Así, por ejemplo, en la célebre máxima de La Rochefoucauld: «Ce que les hommes ont nommé amitié n'est qu'une société, qu'un ménagement réciproque d'intérêts et qu'un échange de bons offices [...]», «les hommes» —los cuales, como se ve, se equivocan en su apreciación de la amistad—, seríamos los lectores, pobres ilusos.

<sup>3</sup> Perelman (1988: 216-217) afirmará también, desde su perspectiva argumentativa, que el presente es el tiempo que mejor expresa lo normal en su paso hacia la norma, y que el pronombre «on» transforma en normal lo subjetivo.

frase verbal es adecuada para la narración de un hecho y para la descripción de una manera de ser o de una situación. En el segundo artículo, esta distinción se ve doblada por la famosa oposición entre *histoire* («Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes») y *discours*, en el que entran «tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne» (Benveniste, 1959: 241-242).

No hay duda de que la densidad formal y la estrategia discursiva de la máxima son de una gran habilidad y que, por ello, puede ofrecer, como quiere Barthes (1961 = 1972: 72) —cuya exposición, aunque brillante, se aproxima mucho a la de Meleuc—, una especie de «economía métrica del pensamiento». El autor de máximas sería capaz de producir una cantidad ilimitada de combinaciones merced al juego permitido por un pequeño número de procedimientos —como un músico con las siete notas de la escala, apunta Truchet (1967: XLVIII)—. Pero, además del rechazo de los deícticos, la insistencia en los sustantivos y el protagonismo del infinitivo y de las puras cópulas («est», «il y a»), hay que tener en cuenta también otras técnicas, entre las cuales destacan las figuras propias de la disposición sintáctica.

En efecto, los paralelismos, quiasmos, falsas simetrías, paradojas y proporciones rigurosas ( $A:B = C:D$ ) revelan el funcionamiento esencialmente binario de la máxima, una forma que obliga al lector a dirigir su atención hacia los artificios de «distribución» de los componentes, y que, gracias a las relaciones casi matemáticas que establece entre ellos, busca la semejanza dentro de la disimilitud, lo metafórico en el seno de lo antitético, y viceversa. No es casual, en este ámbito, el uso constante del modelo de la identidad restrictiva o reductora («X no es más que Y»), que permite ratificar *a contrario* la idea de la pertenencia, intentando esclarecer las confusiones implícitas en el mismo logos: dicha fórmula, según Starobinski (1964: 11), actúa como una cuchilla afilada que divorcia ser y parecer por disociación analítica, buscando tras los fenómenos y sus máscaras los componentes simples y las fuerzas universales. Pierssens (1971), desde una perspectiva vagamente marxista —partiendo de la base de que toda ideología se concibe a sí misma bajo la forma de la universalidad—, afirma precisamente que la máxima es una relación de al menos dos términos («corazón» y «sinceridad», «vicio» y virtud) que, tomados separadamente, son universales, sobre los cuales se ejercen reglas precisas de validación; la máxima sería, desde este punto de vista, el emblema formal propio de todo

deseo de estabilidad axiológica, emblema tras el cual se vislumbraría la pretensión que tiene todo orden de dotarse de una escritura que lo resume y lo garantiza, y que, de paso, «conquiste» al receptor por medio de una escenificación espectacular —a través de una especie de dictadura del espíritu. Fórmula algebraica del saber (Rigolot, 1978: 279), mónada preceptivo-reflexiva o absoluto catártico (Ariani, 1979: 150-152), la máxima sería, en definitiva, un ejercicio en la manipulación de términos morales, una suerte de teorema ético que transformaría lo cultural en natural y que haría cesar la hemorragia del flujo de los significados arrojándola con el código. Además, al verse obligada a actuar dentro de un terreno conceptual ya conocido, no puede producir una gran originalidad de pensamiento, sino sólo innovar a partir de lo ya sabido, esforzándose por pervertir la tradición con las artes de la ironía —la connivencia, el guiño o la *captatio animi*— y de la hipérbole —la exageración, que no el engaño, nos advierte Gans (1975: 489), valiéndose de Fontanie—. Llevado al extremo lo que acabamos de decir, no tiene por qué sorprender que algunos «esencialistas» de la lengua francesa —véase Bally (1950: 344)—, conscientes de la riqueza de la cultura gala en dichos célebres, máximas y frases lapidarias, hayan visto en ella una tendencia connatural hacia el género; ni tampoco que otros, todavía más osados en su fundamentalismo o su fatalismo —por ejemplo, Mautner (1966: 813)—, lleguen a preguntarse si la máxima no será una forma espontánea (es decir, necesaria) del pensamiento humano.

La concepción según la cual el género responde a una mecánica rígida y superficial es antigua<sup>4</sup>, y es una prueba indirecta pero clara de esta idea el éxito de que iban a gozar los «recetarios» para la composición de máximas. Lanson (1909: 135), por ejemplo, nos da más de una fórmula; las más famosas: escójanse dos objetos o dos cualidades de dos mundos diferentes —el mundo moral y el mundo físico («amour» y «feu», «bon sens» y «bonne grâce»), por ejemplo—, y asóciense, o establézcase entre ellos un paralelismo o una proporción matemática<sup>5</sup>. Más recientemente, Benabou (1990: 254), portavoz oficial de OULIPO en este tema, imaginó una máquina que posibilitaría la fabricación de aforismos

<sup>4</sup> Es ya presente, al menos, en el «Grand Siècle», como lo demuestra Mme de Sévigné; la epistológrafa elogia a su hija por haber sabido invertir «Nous n'avons pas assez de force pour suivre toute notre raison», de La Rochefoucauld, en «Nous n'avons pas assez de raison pour employer toute notre force», subrayando que La Rochefoucauld «serait honteux [...] de voir qu'il n'y avait qu'à retourner sa maxime pour la faire beaucoup plus vraie» (carta del 14 de julio de 1680).

<sup>5</sup> El resultado: «L'amour, aussi bien que le feu, ne peut subsister sans un mouvement perpétuel», y «La bonne grâce est au corps ce que le bon sens est à l'esprit»; ambos ejemplos son tomados de La Rochefoucauld.

(léase máximas) en serie, «machine aux produits potentiellement innombrables», gracias a las manipulaciones y sustituciones permitidas por el carácter reversible de la máxima que ya explotaron en su momento Reboux y Muller (1930). La máquina en cuestión tendría como motor el casamiento de fórmulas —unión de lo que se encuentra separado y a la inversa: equivalencias, antítesis...— y palabras —que son la auténtica «carne» de la máxima—; en cuanto a su finalidad, se trata de demostrar una de las funciones principales del lenguaje: la creación de conexiones inexistentes. Ni que decir tiene que el propósito último (se notará que extremadamente banal) de oulipianos y oulipistas es la democratización de los productos de la cultura, y en particular de la «escritura», palabra que prefieren, claro está, a la de «literatura»: «au lecteur maintenant de se mettre au travail: la philosophie, comme la poésie, doit être faite par tous» Benabou (1990: 269). Por supuesto, que seamos buenos o malos escritores es harina de otro costal.

Se notará, sin embargo, que el hecho de negar el contenido de la máxima por desviación o por inversión no hace explotar para nada el marco en el que aquella se mueve, pues el lector de una máxima, original o transformada (de La Rochefoucauld, de Éluard o de Péret) retendrá siempre, de entrada, la *forma* de un contenido. Como muy bien afirma Missac (1975: 144) a propósito de la cita sentenciosa, es difícil liberarse de los esquemas de la ideología cuando los de la retórica conservan todo su poder. Lautréamont juega, corrigiéndolos, con Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère o Vauvenargues —y enlaza, así, para oponerse a las «Grandes Têtes Molles» del Romanticismo, con la gran tradición de la poesía impersonal—, pero no consigue que el texto primitivo pierda su plausibilidad. Uno de los mejores Genette (1982) nos recuerda que no hay progreso sin plagio; y el mejor Lafond (1986: 133-134), que no basta con generalizar, asociar lo físico y lo moral u oponer palabras de sentido parecido para obtener las *Maximes* de La Rochefoucauld. En definitiva, reducir la máxima a una «proporción matemática» o a una «ecuación», como lo hacen, respectivamente, Lanson y Camus (1944 = 1990) —añadámosles, al menos, Meleuc, Barthes y Benabou— significa no percibir que una de las mejores propiedades del género es su sorprendente ambigüedad.

## 2. LA MÁXIMA COMO TEXTO

Dicho de otro modo: la máxima es subjetiva, palabra de alguien que no se ausenta, sino que lo finge. Pensar lo contrario es no tener en cuenta la evolución del género, cuyos dos elementos constitutivos

—impersonalidad y eternidad— desaparecen a partir de La Rochefoucauld, momento en el que empieza a desbaratarse la concepción inmanente de la naturaleza humana, la cual se socializa y se politiza, como lo demuestra ya Chamfort (Nemer, 1982: 489). No vamos a negar que Lafond (1983: 723) exagera al pretender que la presencia reiterada de la primera persona en la última de las *Réflexions* de La Rochefoucauld sitúa en la perspectiva del discurso personal, como por efecto de *feed-back*, todo el libro; pero lleva probablemente razón al apuntar que, si la máxima es absoluta, es por convención genérica, y que en la época clásica todo el mundo debe cubrirse bajo el escudo de lo general<sup>6</sup>. Y es que tras la máscara de la pluralidad y de la abstracción —de sus *dramatis personae* («ils», «nous», «on»)— hay un sujeto, un *Deus absconditus* que no acaba de librarse, y que presenta su «discours» según el modelo estilístico de la «histoire» (Dobrovsky, 1980: 220). Ciertamente, la impersonalidad del conocimiento abstracto es confortable y protectora, y no parece desatinado ver en ella una forma de compensación (Starobinski, 1962: 38; Barthes, 1975: 181), como si pudiera conseguirse una salvación provisional a través del estilo: el estatismo y el equilibrio, el trazado sólido y agudo de la máxima parecen reducir el vértigo y la angustia latentes en todo universo moral a un accidente (un sustituto) limitado; he aquí, sin duda, una de las principales motivaciones psicológicas de la propensión de muchos al género, tal vez extrapolable a todo tipo de escritura. Es peligroso querer escudriñar demasiado profundamente en nosotros mismos, y necesitamos antídotos estéticos que regulen y controlen la desesperanza.

Contrariamente, pues, a lo que pretenden muchas voces, en la máxima no habla el autor como hombre, sino el hombre como autor, ya que por mucho que el discurso sentencioso tienda a ser por naturaleza discurso teórico, éste se convierte las más de las veces en autoteoría. La lingüística de la enunciación nos ha enseñado a desconfiar de las fórmulas objetivas, y a reconocer tras una descripción impersonal una pintura enormemente subjetiva, de la misma forma que un relato asumido por el «yo» puede adoptar un punto de vista universalista. Kerbrat-Orecchioni (1980: 153-154) nos advierte al respecto de las

---

<sup>6</sup> Se recordará a propósito el precepto pascaliano según el cual el «yo» (la expresión desnuda del pensamiento) es odioso. Una larga tradición, en la literatura francesa (especialmente la moralista) defiende precisamente el uso del pronombre «on» con el fin de evitar la primera persona, ya sea del singular (considerada inoportuna), ya sea del plural (calificada de petulante cuando concierne a un sujeto único).

imposturas del discurso con pretensiones objetivas —también del discurso científico—, las cuales han sido denunciadas reiteradamente desde diferentes escuelas y perspectivas. Con gran espíritu de síntesis, Kerbrat-Orecchioni abunda en la idea de que reducimos impropriamente la pareja subjetivo/objetivo, respectivamente, a los procedimientos de exhibición/ocultación gramatical del sujeto enunciador. Porque cuando decimos que un enunciado es objetivo podemos querer significar dos cosas diferentes, y a menudo excluyentes: podemos denotar, por una parte, una propiedad interna al enunciado —la ausencia de marcas que inscriben el locutor o narrador—, y, por otra parte, su adecuación referencial —generalmente evaluada por el receptor—. Dicho de otro modo, se puede ser, a la vez, objetivo (en el primer sentido) y comprometerse (no ser neutral), o inversamente (subjetivo y neutral), caso sin duda más difícil (por no decir imposible) de encontrar, al menos en el ámbito de la literatura.

No en vano, el interés actual por el «présupposé» i el «sous-entendu» (Ducrot, 1969), lo implícito y lo no dicho, se encuentran en el centro de un movimiento generalizado dentro de la lingüística que tiene por principio el reconocimiento de la subjetividad. Para Kerbrat-Orecchioni (1980: 169), la existencia misma de una Historia en el sentido de Benveniste es inadmisibile, o sólo tolerable como el «horizonte mítico» (en el sentido de ideal imposible) de ciertos discursos. Naturalmente, la manifestación del locutor en el enunciado tiene grados y modalidades diversos, pero no es difícil reconocerla en la máxima. Por ejemplo, en el uso continuado del presente —tiempo provisto de un claro valor deíctico: la presencia de «ahora» sugiere un «yo» narrador (Genette, 1983: 55)—, del pronombre «nosotros» —el principal problema planteado por el discurso de la máxima según Lewis (1972: 45)<sup>7</sup>—, y de las expresiones atenuantes (*a menudo, a veces, habitualmente, parece que*), que suavizan la tendencia exagerada a la universalización.

No olvidemos, en fin, que ya a partir de La Rochefoucauld la máxima se dedica a desviar el cuerpo trivializado de las opiniones recibi-

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, dice Lewis a propósito del proceso enunciativo generado por el pronombre, si escogemos la máxima 38 de La Rochefoucauld («Nous promettons selon nos espérances, et nous tenons selon nos craintes»), «we can distinguish between two temporal dimensions, the immediate present of the enunciatory process and the durative present of the stated universal, and correlatively between two subjects, *we* who read or write this statement and *we* who, as Men, act in accord with the principle that is enunciated. The appearance of the enunciatory dimension poses a problem which one encounters in the act of reading».

das, las cuales no serán convocadas más que para ser transgredidas por la acidez corrosiva de una mirada singular. Con sus constantes rupturas de previsibilidad, la máxima codificará progresivamente entre las cosas una relación no razonable o antinatural —extravagante— que, como ha sabido muy bien notar Nemer (1982: 487), suscitará la misma desconfianza que los tropos, cuyo uso debe ser vigilado a causa de su propensión a lo artificial y lo ambiguo. Léase, si no, como prueba este rico fragmento de *La Rhétorique ou l'Art de parler*, del Padre Lamy (1701: 328):

J'ai toujours remarqué que c'est le caractère des petits génies que l'affec-tation dans le discours; un esprit élevé, solide, n'établit pas sa réputation sur des phrases ou des expressions qui n'ont que le tour rare. Pourquoi ne pas dire les choses d'une manière naturelle? Pourquoi dire obscurément que 'nous nous devenons plus chers à mesure que nous sommes plus près de nous perdre' pour dire que quand on est vieux, et sur le point de mourir, on ménage davantage la vie? [...] On doit partout éviter ce qui s'appelle phrase et faire consister l'esprit à dire des choses raisonnables, et à les dire d'une manière naturelle [...] Tout ce qui est recherché ou semble l'être, qui est tiré de loin, n'a point une certaine naïveté qui se fait aimer et estimer.

Lamy entrevé en la oscuridad connatural a la máxima un artificio voluntariamente mistificador, idea que le lleva a una interpretación harto reductora del género: en efecto, tenemos el derecho a juzgar como demasiado simple o monosémica su glosa del ejemplo de La Rochefoucauld que él mismo cita.

A la luz de todo lo que venimos diciendo, se comprenderá por qué una máxima nos puede gustar o desagradar independientemente del valor de verdad que estemos dispuestos a reconocerle. Pues, si actualmente consideramos la máxima como un texto en el pleno sentido del término, es gracias a un fenómeno de recuperación estética, magistralmente estudiado por Genette (1991: 26). El insigne narratólogo reclama la entrada en el panorama de la teoría literaria de una poética condicionalista, que daría cuenta de textos no incluidos en las listas canónicas de las poéticas esencialistas, para las cuales sólo pertenecen a la literatura «des textes *a priori* marqués du sceau générique, ou plutôt archigénérique, de la fictionnalité et/ou de la poéticité». Memorias, ensayos, máximas... —formas que más de veinte años atrás (en «Frontières du récit») Genette (1969) incluiría ya en el régimen del «discours»— pueden entrar a formar parte del ámbito de la literatura condicional, que, como tal, relega la función primera (documental,

moral, polémica) de ciertos textos en beneficio de sus méritos estrictamente literarios.

### 3. MÁXIMA, WITZ Y ADIVINANZA

#### 3.1. Máxima y *Witz*

Consideremos esta máxima de Proust: «Chacun a sa manière propre d'être trahi, comme il a sa manière de s'enrhumer». La declaración "pertenece" a Marcel, el protagonista narrador de la *Recherche*, y está situada a comienzos de *Albertine disparue* (Proust, 1987-1989: IV, 10), cuando Marcel constata que la huida de su amante excita en él nuevos ataques de celos. La frase, de una agudeza casi irreverente por el contacto que establece entre la realidad moral y la fisiológica (una de las destrezas en las que destaca Proust, que fue muy buen alumno de La Rochefoucauld), podría servir para defender las innegables dotes humorísticas del autor, contra aquellos que lo creen poco dado a la broma. Aquí, sin embargo, lo que nos interesa señalar son los vínculos entre dos formas aparentemente alejadas, unos vínculos que tienen mucho que ver con las finalidades lúdicas que *también* puede revestir la máxima.

Digamos, para empezar, que el parentesco entre máxima y *witz* ha sido puesto de relieve desde tiempos lejanos, y que no es debido, como se cree a menudo, a Freud —lo que no resta mérito a su estudio *El chiste y su relación con el inconsciente*, de 1905, donde cita agudezas de su apreciado y, en algunos aspectos, precursor Lichtenberg. Ya Quintiliano, en su *Institutio oratoria*, calificaba la *sententia* —la antecesora de la futura máxima— de rasgo luminoso (*lumen*), por lo que Compagnon (1979: 152) no se equivoca al considerar que, al menos en muchos contextos, la mejor traducción moderna del término latino sería la de «mot d'esprit». Entre las contribuciones sobre el *witz* posteriores a Freud destacan la de Jolles en *Formes simples* (1930 = 1972) y de Todorov en *Les genres du discours* (1978), autores a los que volveremos en el subapartado siguiente<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Se diría que la cuarta y última parte del libro de Todorov (1978: 223-310), dedicada a los géneros no literarios, está inspirada en el estudio de Jolles, a pesar de la perspectiva netamente diferente que adoptan uno y otro (socio- o etnológica el alemán, y más estrictamente retórica el búlgaro). El excelente artículo de Tiefenbrun (1980) demuestra que máxima y *wit* (el equivalente inglés del *witz*), pese a las diferencias, operan dentro de un mismo campo formal y conceptual.

Jolles (1930: 198) define el *witz* (la traducción francesa opta aquí no por «mot d'esprit», sino por «*trait d'esprit*») como «la forme qui *dénoue* les choses, qui *défait* les noeuds», fórmula con la que subraya la disposición mental inherente al género, así como su carácter insensato y contradictorio, impensable e inconveniente. Al destruir las reglas prescritas por la moral práctica y las buenas costumbres, el *witz* puede incluso descomponer cualquiera de las demás «formas simples» —dentro de las cuales no incluye Jolles las formas «sabias» (la máxima o el retrato, por ejemplo)—, y ello merced al uso que hace de las exageraciones, las transposiciones y la ironía; «*l'univers du comique* —dice más allá el crítico— *est un univers où les choses se nouent en se défaisant ou en se dénouant*» (Jolles, 1930: 207). El placer del *witz*, dirá Calvino (1967) en «Cibernética y fantasmas», nace gracias a las posibilidades de permutación y de transformación implícitas en el lenguaje —Calvino estaba entonces bajo el influjo de Propp y de Greimas (y el OULIPO no quedaba lejos). Podríamos, pues, decir que, análogamente al *witz*, la máxima pretende ser provocadora e irónica (en la tradición del *dictum* latino), y que uno de sus resortes principales (como ya hemos visto más arriba, valiéndonos de Lanson y Benabou) consiste precisamente en unir lo que se encuentra habitualmente separado y en separar lo que normalmente está unido.

Por su parte, Todorov (1978) distingue en el *witz* tres niveles que no son difíciles de percibir en la máxima. El primero se refiere a la «tendencia» del *witz*, en general agresiva, nunca elogiosa. El segundo concierne al trabajo de figuración, que atrae al oyente (en la máxima, al lector) y lo conduce a buscar una nueva interpretación, especialmente a través de la figura de la contradicción. El tercero lo ocupa el trabajo de simbolización, que consiste en inducir un segundo sentido (el «sens imposé») a partir del primero (el «sens exposé»); en este capítulo, Todorov se dedica ante todo al análisis de la jerarquía de los sentidos y su papel en la producción del «esprit», subrayando la importancia del orden de aparición de los elementos del *witz*, orden que contribuye en gran manera al efecto de sorpresa.

En cuanto a las divergencias entre ambas formas, cabe matizar que, así como el *witz* exhibe sus finalidades lúdicas y pretende voluntariamente provocar la risa del destinatario desafiando las leyes sociales y morales —el horizonte de expectativas del oyente—, la voluntad de la máxima es más intrínsecamente de orden conceptual, al querer poner a prueba las leyes lógico-representativas (Biason, 1990: 29) —que éstas no resistan a su acción corrosiva y que el resultado sea más o menos lúdico es, por así

decirlo, facultativo—. No hay que descuidar, además, otra discrepancia de peso por lo que se refiere a los procesos de producción y de recepción, el *terminus a quo* y el *terminus ad quem*. Mientras que, en cuanto al primer aspecto, la génesis de la máxima parece encontrarse por encima de las circunstancias personales y psicológicas de su autor (ya hemos advertido, sin embargo, que esta ley debe ser en parte contestada), el *witz* surge de la carga de tensión y la imposibilidad de liberarla si no es a través del lenguaje, el cual cumple en este caso, y de forma indeliberada, la función de retorno a la calma o de *relaxatio animi*. El segundo aspecto al que hemos aludido deriva estrechamente del primero: si la máxima se presta a una reutilización dialógica y continuada, el *witz* está destinado a un consumo inmediato y ocasional, monológico; una vez proferido, vuelve como un *boomerang* a su locutor, en una especie de viaje autocomunicativo —el hecho de que podamos escucharlo o leerlo vendría a ser una perversión de su designio original.

### 3.2. Máxima y adivinanza

Fijémonos en esta otra máxima, también de Proust, y perteneciente asimismo al discurso interior del narrador protagonista de la *Recherche*: «Il y a une chose plus difficile encore que de s'astreindre à un régime, c'est de ne pas l'imposer aux autres» (Proust, 1987-89: III, 482). En este caso, Marcel tiene como punto de mira no ya a sí mismo y sus enfermedades del corazón, sino al ridículo M. de Cambremer, que pretende hacerle beneficiar de los hábitos gastronómicos que tanto bien hacen a su hermana asmática. El enunciado responde al esquema formal implícito —ampliamente utilizado por la máxima, y constitutivo de la adivinanza— de pregunta-repuesta (en su estructura profunda: «¿Qué es más difícil que seguir un régimen? No imponerlo a los demás»). Consideremos ahora el siguiente enunciado:

Une heure n'est pas une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément (Proust, 1987-89: IV, 467-468).

Destaca su forma definitoria —también intrínseca a la adivinanza, y claramente relacionable con la característica anterior—, aquí subrayada

por la presencia reiterada del verbo *ser* (distribuidor de la existencia como ningún otro) y la negación implícita («n'est pas», «ce que nous appelons») de las propiedades que todo diccionario atribuiría a los conceptos en cuestión: así, «una hora» y «la realidad» presentan, en máxima, atributos inesperados que decepcionan y traicionan la definición consensuada y socialmente instituida, estándar, de estos términos. La máxima, decía Barthes (1964: 232-234) hablando de La Rochefoucauld con poco aprecio —es sabido que prefiere a La Bruyère, a quien reconvierte, en beneficio propio, en autor de «fragmentos»...—, es una metáfora pura (una definición), y por eso tendría una «sequedad algebraica». No es inútil recordar, con Truchet (1967: XIV), el paralelismo evidente entre la máxima y la eclosión, en la Francia del siglo XVII, de los grandes diccionarios.

Respecto de la primera de las dos características evocadas, el esquema pregunta-respuesta, es interesante lo que nos dice Jolles (1930: 105-106) sobre las relaciones entre el mito (también «forma simple», a su parecer) y la adivinanza —aunque, en conjunto, su estudio sobre esta Forma es decididamente menos inspirado que el que dedica al *wit*. Jolles apunta que la diferencia exterior entre mito y adivinanza consiste en que el primero es una respuesta a una pregunta previa —en relación siempre con la naturaleza profunda de los fenómenos del universo—, mientras que la segunda es una pregunta que exige una respuesta ya cifrada —y por eso el uno lleva «los colores de la libertad» (es activo) y la otra «los de la coacción» (es pasiva y opresiva)<sup>9</sup>.

En cambio, la segunda característica, la adivinanza como definición, es tratada remarcablemente por Todorov en «La devinette» (1978) —y aquí recobramos el nervio y la vena que nos ha faltado en su ensayo sobre el «mot d'esprit» (sorprende que Todorov sea un autor tan irregular). Después de hacer una revisión muy crítica del discurso de la adivinanza a partir de la bibliografía que ya ha generado, Todorov señala que su rasgo constitutivo es que presenta la estructura de una definición dialogada invertida. Podríamos hacer de las dos réplicas —la frase o parte presente, por un lado, y la palabra o parte ausente, por otro (la pregunta y la respuesta de Jolles)— una única frase afirmativa, con lo cual obtendríamos una relación de

---

<sup>9</sup> Son, asimismo, interesantísimas las consideraciones con que Compagnon (1979: 133) vincula, a partir de la noción de verosimilitud, la *γνώμη* aristotélica con el mito platónico; aquélla habría venido a suplantar a éste último —sustituyendo su origen mágico o religioso por el consentimiento universal de la humanidad—, pero sin cambiar su función (dar una imagen de la realidad).

sinonimia entre el predicado (la primera réplica, el «symbolisant», dice Todorov más adelante) y el sujeto (la segunda, el «symbolisé»). Naturalmente, esta relación, com apuntábamos más arriba, no es oficial o estatuida por los diccionarios (no es «científica»), sino lateral (metafórica, sinecdóquica, paradójica, siléptica... *trópica*), y así llegaremos a la conclusión de que la réplica de la adivinanza es intrínsecamente polisémica: la sinonimia de los dos predicados esconde la polisemia del significante. La adivinanza, pues, compartiría con el *witz* la audacia en la definición, y, si no aplicáramos a audacia los rasgos de «extravagante», «espectacular» u «oscuro», también la compartiría con la máxima —la cual, pese a su carácter literario, suele estar provista de un mayor aparato de garantías lógicas. No hay que olvidar, además, la consecuencia inevitable derivada de la diferencia entre sustitución (la adivinanza exige suplantar una réplica por otra) y yuxtaposición (es el caso de la máxima, el *witz* y la definición, que no ocultan la denominación del concepto del que tratan): la adivinanza «impone» al destinatario una acción verbal inmediata —de ahí, como hemos visto, la tiranía que ve en ella Jolles—, mientras que la máxima, más solícita, le «invita» a una actividad lenta y reflexiva.

Es obvio que buena parte de las diferencias entre máxima y adivinanza, y también entre máxima y *witz* y máxima y proverbio, dependen del carácter escrito de una, por oposición al carácter esencialmente oral de los demás (sobre todo de la adivinanza y el proverbio, pero también del *witz*). No parece fuera de lugar en este contexto recordar las propiedades que Derrida (1972: 372-378) atribuye al signo escrito. Se trata de una marca que: 1) se puede repetir en ausencia no sólo del sujeto que la emitió en un contexto determinado, sino también de un receptor concreto; 2) se puede leer en un contexto diferente de su contexto real, independientemente de la intención del escritor; y 3) está subordinada a un *espacement* en doble sentido: por una parte, se encuentra separada del resto de signos en una cadena particular y, por otra, de referencia presente (es decir, se puede referir únicamente a algo no presente en ella)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Quizás a la luz de estas remarcas podremos comprender por qué la clara frontera que tanto la máxima como la adivinanza establecen entre ser y parecer (pues ambas se erigen en contra de la definición normativa) es de signo contrario; en efecto, mientras que la adivinanza se encuentra en el lado del parecer —se basa en un conocimiento perceptivo de las apariencias: le preocupa lo que parece lo que es—, la máxima se encuentra en el lado del ser —pretende decir lo que es lo que parece, es decir, lo verdadero.

Concluiremos volviendo a Todorov (1978: 236), y en concreto a su esquema recapitulativo a doble entrada. En él reúne las tres figuras que a lo largo de su recorrido ha detectado en los diferentes tipos de adivinanzas, cada una de las cuales invierte una verdad o truísmo subyacente. Así, las inverosimilitudes invierten los lugares comunes, como las paradojas invierten las tautologías, y las contradicciones, los entimemas. Podríamos decir, llevando este esquema a nuestro terreno, que la máxima, como la adivinanza, pretende convertir la paradoja (la definición desviada) en una nueva doxa —y esta vez no vamos a contradecir a Barthes (1975: 126-127)<sup>11</sup>.

### Referencias bibliográficas

- ARIANI, M. (1979). «La trasgressione e l'ordine: L'Orbecche' di G. B. Giraldi Cinthio». *Rassegna della letteratura italiana* 83: 1-3, 117-180.
- BALLY, Ch. (1950). *Linguistique générale et linguistique française*. Berna: A. Francke.
- BARTHES, R. (1961=1972). «La Rochefoucauld: réflexions ou sentences et maximes». En *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, 69-88. París: Seuil. 69-88.
- (1964). «La Bruyère». En *Essais critiques*, 221-237. París: Seuil.
- (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. París: Seuil.
- BENABOU, M. (1990). «Un aphorisme peut en cacher un autre». En *La Bibliothèque oulipienne* 1, 252-269. París: Seghers.
- BENNINGTON, G. (1985). *Sententiousness and the Novel. Laying down the Law in Eighteenth-Century French Fiction*. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press.
- BENVENISTE, É. (1950=1966). «La phrase nominale». En *Problèmes de linguistique générale*, 151-167. París: Gallimard.
- BENVENISTE, É. (1959=1966). «Les relations de temps dans le verbe français». En *Problèmes de linguistique générale*, 237-250. París: Gallimard.
- BESA, C. (1994). «Máxima y Relato: conjunciones y desacuerdos», *Paremia* 3, 45-51.

<sup>11</sup> Opresiva y represiva (evidente), la doxa es Medusa, que petrifica a quien la mira. Contra los productos «endoxales» de la cultura de masas, la solución barthesiana es bañarse y lavarse acto seguido con un poco de discurso detergente. Barthes sostiene, como escritor que es, que su espacio es el de la paradoja, y recuerda de la mano de Diderot que la palabra significaba en el siglo XVIII «une proposition contraire à l'opinion commune».

- (en prensa): «Le désir de la loi/Les lois du désir: maxime et motivation dans la *Recherche*». *Actes del coloquio internacional «Désir d'aphorismes»*, celebrado del 6 al 8 de abril de 1995 en la Faculté des Lettres de la Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand.
- BIASON, M. T. (1990). *La massima o il «saper dire»*. Palermo: Sellerio.
- CALVINO, I. (1967=1983). «Cibernética y fantasmas. Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio. En *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad*, 214-234. Barcelona: Bruguera.
- CAMUS, A. (1944=1990). «Introduction aux *Maximes* de Chamfort». En *Essais*, 1.099-1.109. París: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- COMPAGNON, A. (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. París: Seuil.
- DERRIDA, J. (1972). «Signature Événement Contexte». En *Marges de la philosophie*, 367-393. París: Minuit.
- DOUBROVSKY, S. (1980). «Vingt propositions sur l'amour-propre: de Lacan à La Rochefoucauld». En *Parcours critique*, 203-234. París: Galilée.
- DUCROT, O. (1969). «Pré-supposés et sous-entendus». *Langue française* 4, 30-43.
- FREUD, S. (1905=1971). *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. París: Gallimard.
- GANS, É. (1975). «Hyperbole et ironie». *Poétique* 24, 488-494.
- GENETTE, G. (1969). «Frontières du récit». En *Figures II*, 49-69. París: Seuil.
- (1982). *Palimpsestes*. París. Seuil.
- (1983). *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
- (1991). *Fiction et diction*. París. Seuil.
- JOLLES, A. (1930=1972). *Formes simples*. París: Seuil.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980). *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. París: Armand Colin.
- LAFOND, J. (1983). «La Rochefoucauld et les enjeux de l'écriture». *Papers on French Seventeenth Century Literature* 10: 19, 711-731.
- (1986). *La Rochefoucauld. Augustinisme et littérature* (3<sup>ème</sup> édit. revue, corrigée et augmentée). París: Klincksieck.
- LAMY, Le père B. (1701). *La Rhétorique ou l'art de parler* (4<sup>ème</sup> édition revue et augmentée).
- LANSON, G. (1909). «Les 'formes fixes' de la prose: portraits et maximes». En *L'Art de la Prose*, 126-139. París: Librairie des Annales.
- LA ROCHEFOUCAULD (1964). *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- LEWIS, Ph. E. (1972). «The discourse of the Maxim». *Diacritics*, 41-48.
- MAUTNER, F. H. (1966). «Maxim(e)s, sentences, fragmente, aphorismen». En *Actes du IV Congrès de L'AILC*. 812-819. París-La Haya: Association Internationale de Littérature Comparée.
- MELEUC, S. (1969). «Structure de la maxime». *Langages* 13, 69-99.
- MISSAC, P. (1975). «Éloge de la citation ou De la citation conçue comme instrument de la critique: une étude issue des idées de Walter Benjamin et appuyée sur des textes d'Edmond Jabès». *Change* 22, 133-150.

- NEMER, M. (1982). «Les intermitences de la vérité. Maxime, sentence ou aphorisme: notes sur l'évolution d'un genre». *Studi francesi* 26, 484-493.
- PERELMAN, Ch. y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1988). *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- PIERSSENS, M. (1971). «Fonction et champ de la maxime». *Sub-Stance* 0, 1-9.
- PROUST, M. (1987-1989). *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vols.
- REBOUX, P. y MULLER, Ch. (1930). *À la manière de...* París: Grasset.
- RIGOLOT, F. (1978). «Sémiotique de la sentence et du proverbe chez Rabelais». *Études rabelaisiennes* 14, 277-286.
- SÉVIGNÉ, Madame de (1972-1978). *Correspondance*. París: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 3 vols.
- STAROBINSKI, J. (1962). «Complexité de La Rochefoucauld». *Preuves* 135, 33-40.
- (1964). «Introduction» a La Rochefoucauld: *Maximes et Mémoires*, 7-35. París: Union Générale d'Éditions.
- TIEFENBRUN, S. (1980). «Wit, beyond Freud, and the Maxims of La Rochefoucauld». *Papers on French Seventeenth Century Literature* 13: 1/2, 239-283.
- TODOROV, T. (1978). *Les genres du discours*. París: Seuil.
- TRUCHET, J. (1967). «Introduction» a La Rochefoucauld: *Maximes suivies des Reflexions diverses, du Portrait de La Rochefoucauld par lui-même et des Remarques de Christine de Suède sur les 'Maximes'*, 7-72. París: Garnier.

## DOS IMÁGENES DEL LABERINTO: BORGES Y GABRIEL FERRATER\*

Josep Besa Camprubí

Universitat Autònoma de Barcelona

Par le mot *par* commence donc ce texte  
Dont la première ligne dit la vérité (Francis Ponge)

Llevaba razón Ayala-Dip cuando, en una breve pero rica contribución a un seminario sobre *Walter Benjamín y el espíritu de la modernidad* promovido por el Institut d'Humanitats de Barcelona con motivo del cincuentenario de la muerte y el centenario del nacimiento del escritor alemán (Ayala-Dip, 1993), argumentaba que en el presente de la poesía

---

\* Este escrito tiene una deuda confesable: algunas de las ideas que en él expongo las sugirió la lectura de un sutil estudio de Dolors Oller sobre «el significado de la forma» (Oller, 1995). Al estudio le precedió, en el tiempo, una conferencia de tema similar pronunciada en el VI Congreso Internacional de la AES (cf. Oller, 1996) y en la que, sirviéndose de Wittgenstein y del poema de Cernuda «Estoy cansado», Oller exploraba «la construcción (deconstrucción incluida) del sentido de la escritura a través de la observación del significado de su forma». En determinados poemas, en efecto, la *forma* lógica del discurso mimetiza el *contenido* intencional. Lo iconiza.

se dejaba sentir la aceptación, por parte del poeta, de que ya no podía hacer nada para recuperar aquello que, según Benjamin, Baudelaire se ocupó de desterrar de su territorio para siempre: la conciencia del poema como principio iluminador de *la* realidad. En efecto, el único principio que le queda al poema, si le queda alguno, es *su* propia realidad, esto es, los mecanismos de su construcción. La modernidad significa el repliegue del poeta sobre su propio quehacer, repliegue, continúa Ayala-Dip, que le sitúa en el vértice mismo de su práctica: el lenguaje. El poema, en definitiva, se cierra en sí mismo, que es como decir en su propia escritura, en su propia lectura y en el propio acto poético. Como muy bien dijo Wallace Stevens en 1937, el tema del poema es la poesía.

En este contexto, el que un texto actual, sea en verso o en prosa, hable de, pongamos por caso, Eco, Narciso, Dédalo o Teseo, tendría que llevarnos, como mínimo, a la precaución. Pues todavía hay quien hace del mito mito y ve en él no se sabe ya qué inefables trascendencias. Más cosa que palabra, más fin que medio, más discurso que recurso, la exégesis literaria lo eleva demasiado a menudo al Olimpo del sentido y del contenido, del fondo, de la Verdad, cuando las más de las veces no es más que mero pretexto.

En este escrito vamos a intentar ilustrar las ideas formuladas en los párrafos precedentes mediante el análisis del texto de Borges publicado en *Atlas* (1984) bajo el título de «El Laberinto» y el del poema de Gabriel Ferrater «Teseo», el último del volumen *Les dones i els dies*, de 1968 (*Mujeres y días* en versión al castellano publicada en Seix Barral)<sup>1</sup>.

Sirviéndonos de una de las ideas clave de la semiótica francesa capitaneada por Greimas, podemos decir, para empezar, que tanto en «El Laberinto» como en «Teseo» el mito formaría parte del com-

<sup>1</sup> *Mujeres y días* (Barcelona, 1979) no contiene *todos* los poemas de *Les dones i els dies*: si mi recuento no es erróneo, faltan en él diecinueve poemas (el total suma ciento catorce). No obstante, el volumen (1) no se presenta al lector como una antología (por mucho que en su cubierta posterior se nos diga que la edición reúne una «amplia muestra» de *Les dones i els dies*, y por mucho que el título sea no *Las mujeres y los días* sino, sólo, *Mujeres y días*), y (2) contiene un interesante prólogo de Arthur Terry cuya comprensión cabal exigiría no una muestra sino la totalidad del libro (pues el autor —y ello es muy lógico, por otra parte— considera en su análisis no *Mujeres y días* sino *Les dones i els dies*: muchos de sus comentarios lo son a textos *ausentes*, con lo que nos es vedada la posibilidad de contrastarlos). Las versiones son obra no de una sino de tres sólidas plumas: Pere Gimferrer (quince poemas), José Agustín Goytisolo (dieciocho poemas) y José M. Valverde (los sesenta y dos poemas restantes, entre ellos «Teseo»).

ponente figurativo del discurso y no llegaría a alcanzar, pues, el componente temático, situado en un nivel más profundo. El tema del texto de Borges no es el Laberinto, como tampoco es Teseo el tema del poema de Ferrater. En su trabajo «Pour une sémantique des traditions populaires», Joseph Courtès (1985: 6-7) define lo figurativo como todo contenido de un sistema de representación, sea éste lingüístico o no, poseedor de un *correspondant* perceptible en el plano de la expresión del mundo «natural» (sea este mundo dado o construido; en el caso del mito, claro está, es construido). Inversamente, el nivel temático corresponde a un *investissement* semántico abstracto, de naturaleza conceptual, que no posee ninguna atadura o sujeción con el universo del mundo natural. Las relaciones recíprocas entre estos dos niveles del discurso son de carácter complementario. O mejor dicho: si el nivel temático «*peut se dire en quelque sorte par lui seul*», lo figurativo nunca se encuentra vuelto hacia sí (pues no tendría sentido): siempre está al servicio de lo temático. El trayecto del uno al otro es, pues, necesario para proveer de sentido lo sensible (sin tematización, lo figurativo es insensato). No obstante, esta necesidad no tendría por qué entrañar la confusión entre ambos componentes del discurso, una confusión que acarrea como consecuencia inmediata la atribución de tema a lo que no es sino figura.

Ni que decir tiene que este recorrido generativo de lo figurativo a lo temático es obra del lector. El tema es siempre una construcción, una hipótesis interpretativa que da coherencia a la lectura. Está claro también que no existe ninguna parte del texto encargada de la elaboración del tema —por mucho que algunas partes (como, por ejemplo, el título y el final del texto) puedan ser consideradas más estratégicas que otras por más de un concepto (volveremos a ello), y por mucho que en estas partes haya «Laberinto» o «Teseo» en lugar de otras palabras más mundanas—. Nos lo recuerda Rimmon-Kenan (1985: 399): el modo de emergencia más habitual del tema es la *implicitación*; y es en este sentido que una formulación *explícita* del tema en el texto sirve a menudo, precisamente, de obstáculo a la percepción de un tema latente más importante. Hechos los preámbulos necesarios, pasemos ya al análisis de los textos objeto de este escrito<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Doy ambos textos en apéndice. Las cifras y letras en negrita que aparecen en el texto de Borges son mías; y acompaño la versión del poema de Ferrater al castellano de su correspondiente original catalán.

## 1. EL LABERINTO

«Un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas» de la Ciudad de los Inmortales, una ciudad situada en el núcleo mismo de una intrincada red de laberintos. Lo dice, en el relato «El inmortal» (el primero de *El Aleph*, de 1949), Flaminio Rufo, el narrador del manuscrito que ocupa la parte central del texto. Habrían de pasar más de tres décadas para que Borges diera con una imagen mucho más aproximada, exacta casi, de la realidad del Laberinto mítico. Una imagen, no obstante, situada no en el nivel de la *elocutio* retórica, como las de Flaminio, sino en el de la *dispositio*. Expresado en pocas palabras, podríamos decir que «El Laberinto» no *trata* del laberinto de Creta, sino que se propone al lector como si lo fuera, y esto ya desde la declaración inicial —«Este es el laberinto de Creta»—. La efectividad del texto borgiano radica en el hecho de que la pertinencia de una declaración tan provocadora como ésta es mostrada, y por ende demostrada, a lo largo de todo el recorrido. El recurso del que para ello se sirve el narrador es harto convincente: un volver a empezar a partir ya de esta primera frase, y que, una vez leído el texto, conforma en nuestra conciencia la apariencia final de una suerte de icono del objeto. Gráficamente, tendríamos más o menos la siguiente figura (donde queda claro que el único segmento textual no repetido es 5e, el último; véase asimismo el texto en apéndice):

### FIGURA I

El Laberinto

1 \_\_ a \_\_ .

2 \_\_ a \_\_ \_\_ b \_\_ .

3 \_\_ a \_\_ \_\_ b \_\_ \_\_ c \_\_ .

4 \_\_ a \_\_ \_\_ b \_\_ \_\_ c \_\_ \_\_ d \_\_ .

5 \_\_ a \_\_ \_\_ b \_\_ \_\_ c \_\_ \_\_ d \_\_ \_\_ e \_\_

Este laberinto tiene salidas ciegas (no hay en él progresión sin suspensión). En la figura, estas salidas están representadas por los cuatro puntos que *bloquean* la continuación del trayecto y que obligan, pues,

al lector a volver sobre sus pasos y buscar otra posibilidad<sup>3</sup>. En principio, la salida definitiva de este laberinto discursivo, como la de cualquier otra *construcción* verbal, debe encontrarse inmediatamente después de las últimas palabras del texto, las cuales tienen el cometido, desde un punto de vista pragmático, de asegurar la ruptura del contacto entre él y su lector. Un contacto, claro está, iniciado en el título. Pues bien, no es nada aventurado sostener que también esta última salida es problemática, y ello en virtud del hecho de que la palabra final («laberinto») envía al lector, de nuevo, a lo que, vaya ingenuidad la suya, pensaba haber dejado atrás tiempo ha, inmediatamente antes de iniciar la lectura del íncipit. Nos referimos, claro está, al título («El Laberinto»). Más gráficamente:

**FIGURA II**

5    a    b    c    d    e **laberinto**

6 **El Laberinto** (*título*)

7     1-5

Así pues, la serie limitada de regresos internos que hemos intentado representar en la figura I (diez en total: uno en 2, dos en 3, tres en 4 y cuatro en 5) se duplica con un retorno, esta vez infinito (o eterno, si se prefiere término más mítico aunque menos borgiano), al título y al texto todo<sup>4</sup>. Al fin y al cabo, la vocación funcional del laberinto cretense era la misma que la de la prisión. El laberinto es una jaula para el animal (léase Minotauro), una cárcel para el hombre. Y, como la infeliz pantera del poema borgiano del mismo título, condenada tras los fuertes barrotes a un monótono camino de prisionera<sup>5</sup>, el lector, justo cuando creía estar a punto de recuperar la libertad, se ve defini-

<sup>3</sup> Es preciso subrayar que éste es un camino de salida, no de entrada, pues, por lo general, esta última no conlleva dificultad alguna. El ovillo de hilo que Ariadna da a Teseo tiene por única función facilitarle el regreso.

<sup>4</sup> Brion (1964: 359-360) distingue agudamente el laberinto, por una parte, del eterno retorno, por otra: en el primero, «on peut supposer que le promeneur pourra passer un millier de fois dans le même couloir et laisser inexplorés une quantité de sentiers dans lesquels il ne se sera pas aventuré»; el segundo, por el contrario, es «un mouvement circulaire qui entraîne le voyageur à repasser un nombre infini de fois par les mêmes points selon les prescriptions d'une continuité rigoureuse». Siguiendo esta distinción, podríamos decir que el texto de Borges plantea la posibilidad de un laberinto provisorio, transformado en eterno retorno a partir de la segunda vez que es recorrido.

<sup>5</sup> En *El oro de los tigres* (1972).

tivamente cautivo. Una vez dentro del laberinto, después de leída la primera frase del texto, empieza para él una búsqueda sin salida. No hay mejor ejemplo de recursividad<sup>6</sup>. Ni tampoco, quizá, de narcisismo<sup>7</sup>.

La metáfora final del texto, el tiempo como laberinto en el que el narrador —acompañado, cómo no, de María Kodama— está perdido, guarda sin duda relación con la naturaleza misma del lenguaje. A este respecto, Borges es muy claro en algunos de sus textos teóricos. Leemos, por ejemplo, en «Nueva refutación del tiempo»<sup>8</sup>: «tan saturado y animado de tiempo está nuestro lenguaje que es muy posible que no haya en estas hojas una sentencia que de algún modo no lo exija o lo invoque». Las formas en que el tiempo «anima» el lenguaje son muy diversas. No obstante, la más patente es su misma índole secuencial, no simultánea. En efecto, los elementos de las lenguas verbales tienden a disponerse en una sucesión temporal que excluye que más de uno de ellos pueda darse en la misma posición. La sucesividad sígnica requiere por tanto, por parte del descodificador, una espera semiótica (Simone, 1990: 46) que concluye en el momento en que se tienen buenas razones para considerar que todo el conjunto de signos se ha manifestado. Pues bien: la serie de regresos internos a que nos obliga «El Laberinto» no hace más que subrayar y hacer perceptible para el lector el carácter dilatorio, y por ende temporal, del lenguaje. Roland Barthes es quizá quien mejor ha explicado este

---

<sup>6</sup> El texto de Borges haría las delicias de cualquier generativista. Es sabido que, para la gramática generativa, la recursividad es la propiedad de las lenguas naturales que explica la capacidad real de los hablantes para producir y comprender nuevas oraciones, y caracteriza a las reglas que pueden ser aplicadas a una frase un número teóricamente infinito de veces. Si todo nombre puede ser complementado por una frase y en ésta aparece un nombre, éste último podrá a su vez ser de nuevo complementado por otra frase en la que podrá existir un nombre..., y así indefinidamente. Tomemos como ejemplo los tres primeros segmentos de «El Laberinto»: el SN «laberinto de Creta» es complementado por la frase «cuyo centro fue el Minotauro», la cual contiene un nombre («Minotauro») que es, a su vez, complementado por la frase «que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre»; la frase siguiente —«en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones»— es un segundo complemento de «laberinto de Creta».

Los teóricos procedentes de filas no propiamente lingüísticas prefieren, a *recursividad*, el vocablo *circularidad*; éste es el término que usa, por ejemplo, Jan Baetens (1993) en un estimulante análisis llevado a cabo en tres frentes distintos (el primero interno —textual—, los dos restantes externos —paratextual el uno, «material» el otro—): el texto, el peritexto y el soporte de la obra (los términos «paratexto» y «peritexto» proceden de Genette, 1982 y 1987, respectivamente).

<sup>7</sup> El carácter *espectral* de la producción de Borges ha sido reiteradamente señalado por sus comentaristas; valgan como muestra de ello las tres citas siguientes: «arte caracterizado por volverse sobre sí mismo para contemplar la forma de su propia actividad» (Wheelock, 1966: 9), «necesidad de sí» (Cuperman, 1975: 12), «narración que se autoanaliza» (Barrenechea, 1975).

<sup>8</sup> *Otras inquisiciones* (1952).

carácter paradójico de la dinámica del texto: las frases apremian el desarrollo de la historia, pero el código hermenéutico —constituido por el conjunto de unidades que tienen la función de articular una pregunta, su respuesta y los accidentes que pueden preparar la pregunta o retardar la respuesta (Barthes, 1970: 24)— ejerce una acción contraria: tiene que disponer retrasos en el flujo del discurso. Para Barthes serían morfemas dilatorios, por ejemplo, el equívoco, la respuesta parcial, la respuesta suspendida, y, naturalmente, el *bloqueo*. Así pues, la metáfora que asimila el tiempo al laberinto sólo podría sorprender, como mucho, fuera de todo contexto: aquí, al final de un texto-laberinto por entero construido a partir del enigma («¿qué se nos va a decir ahora?», nos hemos preguntado, como mínimo, cuatro veces<sup>9</sup>) no necesita más razones.

«La arquitectura del Laberinto es como la producción de un texto». Son palabras de Nicolás Rosa (1969: 140), uno de los críticos que mejor ha entendido a nuestro autor. Para apoyar esta afirmación, Rosa nos da una lección de historia y de arte. Parte él de la idea de que el laberinto simbólico de la Edad Media —un universo semiótico cerrado— comienza a generar una separación entre el laberinto como símbolo y el laberinto como puro procedimiento. El valor de símbolo hermético se degrada en pura ornamentación preciosista, y el elemento decorativo cobra significación por sí mismo. En el universo cristiano primitivo, el Laberinto velaba un signo mayor (fuera éste Dios, la Salvación o el Templo). La obliteración semiótica de que será objeto más tarde hará de él, sólo, una imagen de sí mismo, una ficción. Y este complejo proceso de desemantización se refleja en la textualidad borgiana. El espacio mítico del laberinto se ha convertido en el espacio de la literatura. Y, si esto ha podido ser así, hay que añadir, es gracias a una metáfora de sabor antiguo y culto: aquella que asemeja dos artes aparentemente tan distintas como la arquitectura y la literatura. Una letra es una piedra, escribir es construir. De Quintiliano (que compara el exordio con el frontón) a Gérard Genette (para quien los paratextos son umbrales, *seuils*), la metáfora de la literatura como arquitectura ha recorrido ya un largo trecho. Consecuentemente, no pecará de audaz quien vea detrás del yo narrador del texto de Borges —ese yo perdido en el Laberinto junto con María Kodama— la figura no de Teseo, sino la mucho más modesta —la mucho menos mítica, permítasenos tal licencia— de Dédalo, el arquitecto del Laberinto de Creta<sup>10</sup>. Hay que

<sup>9</sup> En concreto, inmediatamente antes de 2b, 3c, 4d y 5e (cf. fig I y texto en apéndice).

<sup>10</sup> También aquí Borges sorprende al lector: a pesar de que Ariadna nunca estuvo dentro del Laberinto, aquél supone de entrada que «María Kodama» y «yo» son *versiones modernas* de Ariadna y Teseo.

tener en cuenta también que, según una tradición no regular del mito, el Laberinto habría atrapado a su propio creador, ignorante él mismo de la salida. Sólo que, por lo que parece, nuestro narrador no tiene la suficiente maña para fabricarse unas alas y escapar volando <sup>11</sup>.

## 2. TESEO

Cambiamos de texto. Y de metáfora. Gabriel Ferrater apela desde los tres primeros versos de «Teseo», aunque de una forma algo alusiva, a nuestro lenguaje más común, a nuestra experiencia lingüística más cotidiana. Cuando confesamos, en el curso de la explicación o del discurso de otro, que hemos perdido el *hilo* (quizá porque esta explicación o este discurso está lleno de cabos sueltos), o cuando decimos que Fulano *urdió* un buen pretexto o *tramó* un engaño con sus *tejemanes*, usamos la misma metáfora que el poeta: el texto es un tejido. Es una metáfora, podríamos decir, que vivimos, para citar un libro ya clásico sobre el tema de Lakoff y Johnson (1980) <sup>12</sup>. El mismo Quintiliano se servía de la palabra *textus* (participio pasado de *texere*) para referirse al mundo de las letras. Justificaba la metáfora, por aquel entonces, el aspecto de compacticidad que presentaba el manuscrito por la ausencia de espacios en blanco entre las palabras, pues, como es sabi-

<sup>11</sup> Esto es lo que hizo Dédalo (junto con su hijo Ícaro). Y lo que hace —figuradamente, claro está—, al final, el protagonista de la novela de Joyce *A portrait of the artist as a young man* (no en vano es Stephen Dedalus su nombre). Como se recordará, la obra concluye con unas pocas páginas del diario del joven, que se prepara para dejar Irlanda: Dublín lo tiene aprisionado, y debe, pues, «ponerse alas» para escapar de la ciudad y seguir su vocación de artista. En el texto del día 16 de abril los brazos de las rutas y de los grandes barcos se le abren y, junto con las voces, le llaman y «baten las alas» de su exultante juventud. La última frase del libro —corresponde al día 27 de abril— es una invocación y una petición a Dédalo: «Old father, old artificier, stand me now and ever in good stead».

<sup>12</sup> *Metaphors we live by*. José Antonio Millán y Susana Narotzky, autores de la Introducción a la versión española, enriquecieron el libro estudiando precisamente las metáforas con que se expresa o se puede expresar en español la idea según la cual el discurso o el discurrir es un hilo. Además de trazar un recorrido muy esclarecedor por los avatares históricos de la metáfora, ensayan una clasificación iluminadora también para nuestro propósito: así, dependiendo de la naturaleza del concepto, «la metáfora recoge el aspecto de directriz (tipo “hilo de Ariadna”), de materia prima para elaboraciones complejas, o de soporte en el que engarzan otros elementos». En «Teseo» la metáfora recoge los dos primeros aspectos señalados por Millán y Narotzky: el hilo que aparece en el primer verso es un hilo conductor; al mismo tiempo, es hilo la materia de que están hechos los «tapices» (v. 3), la «trama» (v. 8).

do, la cadena hablada era representada sin ninguna interrupción visual, como un conglomerado de signos sólidamente unidos —sólidamente tejidos— entre sí<sup>13</sup>.

¿De qué recursos se puede valer el poeta para hacer que su texto se asemeje a un hilo sin faltarles al respeto a las convenciones de nuestra escritura, tan legible y tan clara y con sus ineludibles blancos interléxicos? Por lo pronto, será preferible a las estrofas la ausencia de las mismas (pues, al igual que el espacio interléxico, el espacio interestrófico corta el hilo). En segundo lugar, serán preferibles a los versos largos los versos cortos (pues el hilo es delgado). Y, en tercer y último lugar, serán preferibles, a cinco versos, veinticinco (pues el hilo es largo). Al igual que «El Laberinto» de Borges, el «Teseo» de Ferrater tiene vocación de icono: sin estrofas, y con nada menos que veintiséis versos de sólo cinco sílabas, satisface con creces las tres condiciones que acabamos de mencionar. No obstante, se nos dirá con razón: “¿cómo podemos estar tan seguros de que el hilo del que se nos habla en el primer verso se refiere al mismo poema «Teseo» en lugar de hacerlo a una realidad exterior a éste? ¿Qué evidencias tenemos de que este hilo es metapoético?” En este punto de la discusión, volver a las palabras de Ayala-Dip con las que hemos empezado —y que, como se recordará, subrayaban el hecho de que, en literatura, el espíritu de la modernidad había significado la asunción de que el único principio que le quedaba al poema era su propia realidad—, sería, cuando menos, insuficiente.

Vamos pues a recabar ayuda de otro teórico: se trata de Philippe Hamon. En uno de sus estudios más fecundos (Hamon, 1977), el francés explora la idea de que el texto literario contiene su propio sistema de paráfrasis, su propio metalenguaje. Hamon demuestra con multitud de ejemplos que los elementos de este sistema tienden a concentrarse y a desarrollarse en ciertos lugares del texto. Son lugares sobredeterminados desde un punto de visto semántico, privilegiados, o, como les

<sup>13</sup> No se nos escapa que también Borges usaba la metáfora en «El Laberinto»: el Laberinto es una *red* de piedra (segmento 3c). Sin embargo, en la prosa borgiana tiene mucho más peso el significado «texto como construcción» que «texto como tejido», muy lateral. Es casi enfermiza —maníaca— la frecuencia con la que Borges utiliza la expresión «red de piedra» (o «redes de piedra») o similares en los textos en los que el motivo del laberinto tiene alguna presencia; sólo cuatro muestras: el poema (en *El hacedor*) «Ariosto y los árabes», los poemas (en *Elogio de la sombra*) «Laberinto» y «El laberinto», y la prosa (en *Los conjurados*) «El hilo de la fábula».

También la vida (o uno mismo) puede ser un hilo (en general enmarañado), sobre todo cuando es la de un poeta (pues de ella se nutren sus textos); leemos en el «Poema inacabat» (ausente de *Mujeres y días*; cf. nota 1): «...del pueblo/donde se enredó la madeja/del hilo que soy».

llama él, estratégicos. Son lugares de este tipo, por ejemplo, las junturas entre estrofas y entre capítulos, los blancos, los puntos y aparte, y, claro está, el título y el inicio y el final del texto. Por lo que respecta a los procedimientos usados en estos lugares, nos interesan aquellos que Hamon etiqueta con el nombre de implícitos, y que consisten en el desarrollo de un discurso que, metafóricamente, describe el proceso mismo de la lectura. Así, es frecuente que en el íncipit o inicio del texto un personaje espere algo, atraviere un umbral, entre en un lugar cerrado (el lector es alguien que penetra por primera vez en un texto nuevo), y que, simétricamente, en el éxPLICIT o final del texto el narrador parafrasee su propio discurso usando una temática clausular estereotipada que remita a la idea de una terminación: son ejemplos de ello motivos como la muerte, el silencio, la noche, el cierre, la partida (el lector es alguien que sale del texto). En «Teseo» tenemos un hilo en el primer verso y unas mujeres que esperan en el último. Hay alguien que vuelve lleno de temor (no pisa fuerte), regresa, quiere salir. Parece un trayecto difícil —un trayecto de laberinto—, y en él la única ayuda es un hilo. Quien vuelve es Teseo; las mujeres que le esperan son Ariadna («juntas», como se dice en el penúltimo verso, son una sola mujer), y saben que él puede salir porque son ellas quienes le han dado el hilo. De forma similar, la lectura de un poema requiere un esfuerzo: entre el mundo de la realidad y el mundo de la ficción hay un vacío, y cualquier transición del uno al otro será bien recibida. El lector necesita un hilo que ilumine el camino que va a iniciar, que le oriente a través del texto y que le permita salir de él con ciertas garantías de que ha comprendido lo que se le ha querido decir. Todo lector es Teseo. A estas alusiones del texto a sí mismo que encontramos en «Teseo» cabe añadir un dato más: ese tú sistemático, esa segunda persona. Hay pocas actividades tan solitarias y tan individuales como la lectura (quizá sólo la escritura se le podría comparar). A quien habla la voz narrativa es al lector<sup>14</sup>.

«Teseo» es el último poema de *Les dones i els dies*. Es un poema *terminal*. Es probable que sea esta circunstancia —nada banal, por otra

<sup>14</sup> Y esta interpretación no excluye otra según la cual el tú sería un disfraz del yo, el resultado de la observación distanciada de sí. Bousoño (1952) diría que el yo del personaje poemático se habría desdoblado en un tú al que aquél se dirigiría. En otras palabras, la voz emisora del texto habría tenido la precaución de tomar la suficiente distancia psíquica del asunto que pretendía abordar como para que le hubiera sido posible objetivizarse. Naturalmente, el yo existe; pero reflejado, embebido —dice Bousoño (1952: II: 386)— en un supuesto tú interlocutor que guarda las formas y permite no sonrojarse. Un poco como cuando (pasamos del tú al él o ella) le cuento a alguien conocido algo que me preocupa a mí como si le preocupara a un amigo o amiga («¿Sabes?, una amiga mía tiene un problema...»).

parte, como ya tendremos ocasión de comprobar— lo que indujo a Macià y Perpinyà (1986: 168) a afirmar que el poema es un *resumen* autopoético. Años más tarde Perpinyà (1991: 87) llegará a mayor precisión: quien nos habla —y nos ha hablado a lo largo de todo el libro— ha ido resiguiendo con fatiga los caminos de la memoria con el objeto de vencer el olvido y se ha representado o figurado en sus poemas. Es decir, que el narrador ha recorrido los rincones de su memoria para transformar sus recuerdos en literatura. Ahora, una vez la obra cumplida —nos encontramos al final del libro—, es el momento de regresar, y, si hay suerte, de salir. Y no es por azar, creemos nosotros, que el poema *inicial* de *Les dones i els dies* (el simétrico de «Teseo», desde un punto de vista puramente posicional) lleve por título, justamente, «In memoriam» (el poema empieza con la declaración del narrador de que, cuando estalló la guerra, él contaba sólo catorce años y dos meses). Así pues, *Les dones i els dies*, leído a la luz de «Teseo», se presenta al lector como una incursión en el oscuro laberinto de la memoria del narrador, una incursión con su correspondiente entrada («In memoriam») y su correspondiente salida («Teseo»). Tanto más que ya en los versos 5-7 de «In memoriam» el narrador confiesa que, por aquella época (cuando estalló la guerra), descubrió la poesía. Así pues, el hilo que es «Teseo» es sólo, a fin de cuentas, un extremo: el primer cabo es «In memoriam»<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> En su prólogo a *Mujeres y días* (cf. nota 1), Arthur Terry afirma que el sentido «más importante» de «In memoriam» lo sugiere el título: «es un poema que evoca una época ya muerta, una época en que el autor justamente *empezaba* a reconocer ciertos campos de la *experiencia* que apenas habían comenzado a integrarse en sus impresiones del mundo exterior» (p. XVIII; las cursivas son mías). Rosa Cabré (1982) se arriesga a ir un poco más allá: aprovechando —o eso parece— parte de la idea de Terry, concluye que la obra poética de Ferrater se dibuja a lo largo de una línea que va desde «In memoriam» (por «In memoriam» sabemos cuándo Ferrater *inicia* su *experiencia* vital, y por este motivo el poema es necesariamente el primero del volumen, p. 29) hasta «Teseo» (donde el poeta, gracias al hilo que le ofrece la poesía, puede recuperar y salvar definitivamente la propia experiencia, p. 33), pasando por el poema central, «Poema inacabat» (donde el poeta plantea el sentido de la recuperación del pasado para un mejor conocimiento de sí, p. 29).

Para nosotros —y seguimos sólo la línea esbozada por Cabré—, el título del primer poema de *Les dones i els dies* haría las veces de una especie de sombra tutelar sobre el resto de los poemas del libro, y sería, en este sentido, un título más o menos programático, más o menos instructivo acerca de cómo debemos nosotros leer no sólo *su* poema, sino también todos los que siguen a éste. Es cierto, como apunta Terry, que la experiencia formalizada en «In memoriam» es una experiencia inicial —y, por consiguiente, más susceptible que otras menos tempranas de ser *muerta* (de ahí el título, según Terry)—, pero es experiencia en el recuerdo, filtrada por una conciencia adulta al mismo título que el resto de experiencias formalizadas en *Les dones i els dies* (el mismo Terry (p. XXIX) indica más adelante que «una gran parte de la poesía de Ferrater muestra su preocupación por la experiencia recordada, y especialmente por la manera en que la experiencia puede reconstruirse en la memoria»).

La metáfora inicial del poema —la memoria es un laberinto— se la sirve al poeta, en parte, el mismo mito. En efecto, según una versión menos conocida que la del ovillo, lo que Ariadna le habría dado a Teseo es una corona luminosa. Y es gracias a esta luz como el héroe habría encontrado su camino en la oscuridad del laberinto. Si la memoria tiene sede y está contenida en algún sitio, éste no puede ser otro que la cabeza, único lugar, asimismo, donde toda corona cumple o debería cumplir su función. Así pues, en el hilo que dora la sombría memoria de Teseo (vs. 1-2), Ferrater hace confluír magistralmente las dos versiones de este motivo del mito: es un hilo, pero, como la corona, luminoso. Un hilo que ilumina una oscura memoria. Y mentirosa, pues, al igual que la de Proust, selecciona el material y lo dispone un poco a su antojo, como si tuviera vida propia: los *tapices*-poemas donde se ha representado el poeta (vs. 3-4) son sombras *espesas* (v. 19); espeso es por fuerza el tapiz), traiciones (v. 21) a sí mismo<sup>16</sup>, mentira<sup>17</sup>.

«Els tapissos on t'has figurat»... Llegamos a la clave del poema, una muy sutil alusión a una pequeña obra maestra de Henry James: *The figure in the carpet*. Inteligentísima reflexión sobre la búsqueda del significado oculto de los textos y sobre la relación entre obra e interpretación, la novela relata las pesquisas de un joven crítico para encontrar la secreta intención general que subyace en la obra del escritor que más admira; naturalmente, el joven no obtendrá lo que codicia. En su fino y bello análisis de la obra, Iser (1976) explica el fracaso del crítico por su idea (equivocada) de lo que es el sentido: algo que puede ser sustraído al texto. La interpretación deja tras de sí la obra como cáscara vacía a causa del significado que le ha arrancado. En opinión de Iser, *La figura de la alfombra* sería, pues, una dura crítica al esfuerzo «arqueológico» —y filológico— de interpretación, que excava en zonas profundas y destruye, rompe el texto para descubrir un subtexto que resulte verdadero. En definitiva, lo que hace el crítico «tradicional», así como el lector común (lleno de

<sup>16</sup> Evidentemente, los versos 20 y 21 constituyen al mismo tiempo un indirecto diálogo con el famoso episodio de Ariadna viendo desaparecer en el horizonte la nave de Teseo, que la ha abandonado, *traicionado*.

<sup>17</sup> En el poema «El lector» (ausente de *Mujeres y días*) el narrador confiesa que no recuerda quién le dio un cortapapeles que conserva en su bolsillo desde hace ya veinte años. Como sea que no quiere «mentirse un recuerdo más» (el cortapapeles en cuestión le ha abierto miles de páginas que son *recuerdos*, *mentiras* de otros hombres), acaba afirmando (absoluta verdad) que se lo dio una mano. Por si hubiera alguna duda en relación con el sentido de estas palabras, en el poema siguiente («Aniversario», p. 249) el narrador califica la memoria de verdulera y mentirosa (vs. 4-5). Más explícito todavía es «Si puedo» (p. 103). Reproducimos sólo los seis primeros versos: «Alguna cosa ha entrado / en un poema que sé / que he de escribir, y no / sé cuándo, cómo o qué / querrá expresar. Si puedo / lo guiaré hacia ti».

prejuicios), es producto de una confusión: para ambos, los textos de la literatura de ficción son, como los textos de significado discursivo, *explicables*. La declaración inicial de «Teseo» es un guiño. Con ella alude el narrador a dos formas de leer: la que busca tras las apariencias (donde puede haber, por ejemplo, mensajes esotéricos, ideas filosóficas sobre la vida y demás reducciones) y la que lo hace no más allá de ellas (como dice el novelista al crítico en el tercer capítulo de la novela de James, lo que éste debe encontrar en sus libros está tan encajado en ellos como el pie en el zapato). Naturalmente, la razón se la lleva esta última: no busquéis un significado oculto, pues no lo hay. Sólo hay *figura*, ningún fondo misterioso, ningún tesoro oculto. El sentido de los textos de ficción tiene carácter *figurativo*, no discursivo, y sólo se deja captar como imagen; como tal, en lugar de describir algo ya presente de antemano, encarna una *representación* de aquello que no existe<sup>18</sup>. Siendo —o queriendo ser—, pues, los poemas de *Les dones i els dies* figuras (imágenes), «Teseo» nos invita a su *lectura* (a su *experiencia*) en lugar de a su *explicación* sustitutiva. A la luz de estas consideraciones, ¿qué tiene de extraño que el libro termine con la misma expresión con que empezó?

te esperan las *mujeres*  
*Mujeres y días (título)*

¿Y que haya una tan evidente correspondencia entre el segundo sintagma del título del libro, por un lado, y el título y los dos versos iniciales del primer poema, por otro?

Mujeres y *días* (título)  
 IN MEMORIAM  
 Al estallar la guerra, yo tenía  
 catorce años y dos meses.

*Les dones y els dies*, mujeres y tiempo (memoria, la guerra, catorce años). Lo que en Borges se daba en el seno de un único

<sup>18</sup> La versión al castellano es quizá más transparente («los tapices donde te has representado» es una expresión más «legible» que «els tapissos on t'has figurat»), pero escamotea al lector la alusión al texto de James.

texto, en Ferrater sucede a escala multiplicada. Si quien ha hilado estos poemas sólo volverá a hallarse a sí mismo —un sí mismo que es una sombra y un propósito traicionero— a la salida del laberinto (eso se nos dice a partir del verso 18) es porque tal salida conlleva un volver adentro. Y con el suyo, el del lector: salimos de «Teseo» no para volver a la realidad exterior; tampoco para volver al poema. Salimos de «Teseo» invitados a reiniciar el camino por las ciento catorce pequeñas traiciones (cf. nota 1) en las que el narrador se ha figurado.

Ciento catorce pequeñas traiciones de las cuales la primera empieza con una afirmación rigurosamente verdadera: ciertamente, cuando estalló la guerra, Ferrater tenía catorce años y dos meses<sup>19</sup>. También María Kodama es alguien existente —el nombre aparecía de golpe (en el segmento 4d de «El Laberinto») y sin previo aviso, y acompañaba, precediéndolo, a un «yo» anónimo. Girar ahora en torno a un género que se ha dado en llamar autoficción nos alejaría demasiado de nuestro tema. Valgan, sin embargo, unas pocas referencias. Colonna (1989: 54) lo ha definido como un dispositivo de enunciación que reposa sobre un protocolo nominal consistente en una relación de homonimia entre el autor y un personaje. La homonimia puede ser cifrada, por homología. Así, ciertas indicaciones del estado civil del autor permiten su ficcionalización: en «In memoriam» es el año de nacimiento; en «El Laberinto» el mecanismo nos parece más complejo, pues concurren un nombre propio y un cierto dato civil: diríamos que el nombre de una persona íntimamente vinculada al autor contagia e impregna al anónimo «yo» *de realidad*: «María Kodama» —«yo»— Jorge Luis Borges. Darriussecq (1996: 377) ha estudiado el estatuto pragmático del género: ficcionalización de lo factual y factualización de lo ficticio; la autoficción es una aserción que se dice fingida y que al mismo tiempo se dice seria. Es el lugar de la palabra que escapa, una práctica de escritura ilocutoriamente *désengagée*. Para Filinich (1996: 206) la autoficción borra las fronteras entre enunciación real (en la

---

<sup>19</sup> El lector puede comprobar la veracidad de parte de tal afirmación acudiendo a la cubierta posterior del libro, donde como es habitual se le informa del año de nacimiento del autor: 1922; tendremos que consultar otras fuentes para contrastar el resto del dato, los dos meses —leemos en el epílogo a *Da nuces pueris* (el primer libro de poemas de Ferrater, de 1960, integrado años después en *Les dones i els dies*): «Vaig néixer a Reus, el 20 de maig del 22»; y en el prefacio de su hermano Joan a *Gabriel Ferrater. Papers, Cartes, Paraules* (Barcelona: Quaderns Crema, 1986): «Gabriel Ferrater va néixer el 20 de maig del 22, a Reus».

cual están implicados autor y lector) y enunciación ficticia (cuyos protagonistas son narrador y narratario).

### 3. TRES IMÁGENES: HILO, ÁRBOL, RED

Hay tres laberintos (Eco, 1983: 383-384).

(1) El unidireccional o de itinerario único. Éste es el laberinto clásico, el de Knosos. Al entrar en él sólo se puede llegar al centro, y del centro sólo se puede encontrar la salida. Si lo desenrolláramos, en las manos nos encontraríamos un hilo. El hilo de Ariadna, que el mito presenta como el medio para salir del laberinto, es en realidad el laberinto mismo. En este laberinto debe haber un Minotauro, pues el recorrido conduce siempre adonde debe conducir y no puede dejar de conducir. Éste es el laberinto de Ferrater: el monstruo a vencer —el Minotauro— es el olvido.

(2) El manierista o *Irrweg*. A diferencia del anterior, este laberinto propone más de una opción. Salvo uno, todos los caminos conducen a un punto muerto, ciego (quien lo recorre comete errores, tiene que volver sobre sus pasos...). Si lo desenrolláramos, en lugar de un hilo tendríamos un árbol: una estructura de callejones sin salida. Podría ser útil, aquí, un hilo de Ariadna. No hay necesidad de Minotauro. Este es el laberinto de Borges. Eco diría que Borges se equivoca (o que nos miente, o que, impuro, mezcla tipos): su laberinto no es el de Creta, como nos dice en el íncipit de su texto (el laberinto de Creta pertenecería propiamente al primer tipo), ni tampoco es, como nos dice en el segmento 3c, una red.

(3) La red. En este laberinto todo punto puede conectarse con cualquier otro punto. Es el único que no se puede desenrollar, pues, a diferencia de los otros dos, no tiene ni interior ni un exterior por el que entrar y hacia el que salir. Una red es un árbol más infinitos corredores que conectan los nudos del árbol. Podemos *hablar de* este tercer tipo de laberinto. Lo hace Borges en «Laberinto» (en *Elogio de la sombra*):

No habrá nunca una puerta. Estás adentro  
Y el alcázar abarca el universo  
Y no tiene ni anverso ni reverso  
Ni externo muro ni secreto centro.

Pero el lenguaje es insuficiente para *mostrarlo* (el lenguaje tiene sus limitaciones, y hay iconos imposibles). Quizá sólo el caligrama podría<sup>20</sup>.

### Referencias bibliográficas

- AYALA-DIP, J. E. (1993). «Benjamín, Baudelaire i el futur de la lírica». En *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat*, J. Llovet (ed.), 159-166. Barcelona: Barcanova.
- BAETENS, J. (1993). «Qu'est-ce qu'un texte 'circulaire'?». *Poétique* 94, 215-228.
- BARRENECHEA, A. M. (1975). «Borges y la narración que se autoanaliza». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24:2, 515-527.
- BARTHES, R. (1970). *S/Z*. París: Seuil.
- BESA, J. (1996). «Un camí de Josep Carner i altres camins possibles». *Revista de Catalunya* 109, 130-139.
- BOUSOÑO, C. (1952). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1985<sup>7</sup>, 2 vols.
- BRION, M. (1964). «Masques, miroirs, mensonges et labyrinthe». En *L'Herne (Cahiers) Jorge Luis Borges*, D. de Roux y J. de Milleret (comps.), 341-363. París: Éditions de L'Herne, 1981.
- CABRÉ, R. (1982). «*Les dones i els dies*: notes de lectura». *Faig* 16, 27-35.
- COLONNA, V. (1989). *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*. París: EHESC. Tesis inédita.
- COURTÉS, J. (1985). «Pour une sémantique des traditions populaires». *Actes Sémiotiques - Documents* VII, 65, 5-20.
- CUPERMAN, P. (1975). «La negatividad en Borges». *Ínsula* XXX: 340, 1,12 y 15.
- DARRIEUSSECQ, M. (1996). «L'autofiction, un genre pas sérieux». *Poétique* 107, 369-380.
- ECO, U. (1983). «El Antiporfirio». En *De los espejos y otros ensayos*, 358-387. Barcelona: Lumen, 1988.
- FILINICH, M. I. (1996). «La escritura y la voz en la narración literaria». *Signa* 5, 203-217.

---

<sup>20</sup> Por esta razón sería más «propio», como título para el poema acabado de citar, «El laberinto» (en lugar de «Laberinto»). Por el contrario, el texto borgiano que ha sido objeto de análisis en este artículo, por su misma vocación icónica, no se resistiría en absoluto a un título sin determinante: como título, «Laberinto» focaliza sobre la forma (el contar, o el rema, en el uso que del término hace Genette 1987) y por consiguiente sugiere que el texto que le sigue *es* (o quiere ser leído/visto como si fuera) un laberinto, mientras que «El laberinto» focaliza sobre el contenido (lo contado, o el tema) y sugiere que su texto *tratará de* un o del laberinto. Para un análisis más detallado de las implicaciones que el uso de determinante en el título tiene en la lectura del texto, cf. Besa (1996).

- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- (1987). *Seuils*. París: Seuil.
- HAMON, Ph. (1977). «Texte littéraire et métalangage». *Poétique* 31, 261-284.
- ISER, W. (1976). *Der Akt des Lesens. Theorie Asthetischer Wirkung*. Munich: Wilhelm Fink.
- LAKOFF, G. y M. JOHNSON (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995<sup>3</sup>.
- MACIÀ, X. y N. PERPINYÀ (1986). *La poesia de Gabriel Ferrater*. Barcelona: Edicions 62.
- OLLER, D. (1995). «El significat de la forma: tres poemes de Josep Carner». En *Carneriana. Josep Carner, vint-i-cinc anys després*, J. Subirana (ed.), 151-168. Barcelona: Proa.
- (1996). «El significado de la forma: un aspecto». En *Mundos de ficción* (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Murcia, 21-24 de noviembre, 1994), J. M. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez (eds.), vol. I, 145-150. Murcia: Universidad de Murcia.
- PERPINYÀ, N. (1991). «*Teoria dels cossos*», de Gabriel Ferrater. Barcelona: Empúries.
- RIMMON-KENAN, S. (1985). «Qu'est-ce qu'un thème?». *Poétique* 64, 397-406.
- ROSA, N. (1969). «Borges o la ficción laberíntica». En *Nueva novela latinoamericana* 2, J. Lafforgue (comp.), 140-173. Buenos Aires: Paidós.
- SIMONE, R. (1990). *Fundamentos de lingüística*. Barcelona: Ariel, 1993.
- WHEELOCK, C. (1966). *The Mythmaker: a Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges*. Austin: University of Texas Press.

## APÉNDICE

### El laberinto

**1a** Este es el laberinto de Creta. **2a** Este es el laberinto de Creta **b** cuyo centro fue el Minotauro. **3a** Este es el laberinto de Creta **b** cuyo centro fue el Minotauro **c** que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones. **4a** Este es el laberinto de Creta **b** cuyo centro fue el Minotauro **c** que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones **d** como María Kodama y yo nos perdimos. **5a** Este es el laberinto de Creta **b** cuyo centro fue el Minotauro **c** que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones **d** como María Kodama y yo nos perdimos **e** en aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto.

**TESEU**

*Un sol fil et daura  
la fosca memòria,  
corre pels tapissos  
on t'has figurat.*

- 5 *Tornes, tornes tu?  
No trepitges fort,  
i et fas sofrir els ulls  
a seguir la trama  
pels vells corredors.*
- 10 *Salves esvorancs  
de por successiva,  
només que et llampeguin  
lluïssors de fe  
que, una mica idèntic,  
algú que pots dir  
15 que és tu mateix, sempre  
fa camí amb tu.  
No retrobaràs  
la teva ombra espessa,  
20 el dúctil propòsit  
amb què saps trair,  
fins que surtis on,  
a la llum del sol  
(«quina? quina?») et crida  
25 la gralla) plegades,  
t'esperen les dones.*

**TESEO**

Un solo hilo te dora  
la sombría memoria,  
corre por los tapices  
donde te has representado.  
¿Vuelves, vuelves tú?  
No pisas fuerte,  
y te haces sufrir los ojos  
siguiendo la trama  
por los viejos corredores.  
Salvas simas  
de miedo sucesivo,  
sólo con que te refuljan  
reflejos de fe  
que, un poco idéntico,  
alguien que puedes decir  
que es tú mismo, siempre  
camina contigo.  
No volverás a hallar  
tu sombra espesa,  
el dúctil propósito  
con que sabes traicionar,  
hasta que salgas adonde,  
a la luz del sol  
(«¿cuál? ¿cuál?»), te grita  
el grajo) juntas,  
te esperan las mujeres.

**SOBRE LA *FIGURATIVIZACIÓN ESPACIAL* EN  
«¡ADIÓS, CORDERA!»  
ASPECTOS DE SEMIÓTICA TEXTUAL**

**José Luis Cifuentes Honrubia**

Universidad de Alicante

**0. INTRODUCCIÓN**

En este trabajo nos proponemos dar cuenta de los procesos de figurativización espacial en el cuento «¡Adiós, Cordera!», de L. Alas *Clarín*. Entendemos que la vinculación de los sujetos con los distintos lugares representa uno de los aspectos fundamentales de la significación del texto. Por otro lado, debemos señalar como preliminar que la perspectiva metodológica que nos guía es la Semiótica Textual de origen greimasiano, y cuyos pormenores bibliográficos de precisión terminológica obviamos, remitiendo para cualquier aclaración al Diccionario de Semiótica de Greimas y Courtès (1982-1991).

En Semiótica Textual la *espacialidad* no funciona solamente como una *isotopía semántica* sobre determinada dimensión, sino como una

*estructura semántica orientada* susceptible de recibir una *definición sintáctica* propia y reenviante, en última instancia, al *sujeto* que la construye en su actividad de *discurso* (Bertrand, 1982: 11). En este sentido, debemos señalar que lo *figurativo* no está solamente en la superficie, sino que está por todas partes, bajo formas diversas entre lo icónico y lo *figural*, y susceptible, en razón de la apertura de sus virtualidades, de desarrollarse en unos discursos considerablemente diferentes en cuanto a su estructura y su dirección (Bertrand, 1983: 43). Pero los procesos de *espacialización* desbordan ampliamente su asignación *figurativa*, y funcionan a la manera de una *semiosis* de segundo grado, especie de soporte significativa de un *discurso interpretativo abstracto*, situado sobre una especie de *isotopía hermenéutica*. Así pues, si bien la *espacialización* puede concebirse como el *significado descriptivo* de una *representación referencial*, apta para darnos la ilusión de lo real, también funciona como *esquema significativa* de un *discurso interpretativo* segundo, esta vez apto para dar la ilusión del sentido. Por tanto, la *estructura* de los *lugares* contiene en sí misma un *discurso teórico virtual* de *relaciones espaciales*, y sólo la reconstrucción *abstracta* de las *categorías* que «administran» en *profundidad* esta estructura permite desgajarlo (Bertrand, 1982: 26-31).

## 1. LA UNIÓN

En la *secuencia* que encabeza el cuento de *Clarín* («¡Eran tres, siempre los tres!: Rosa, Pinín y la Cordera»), es de una importancia extraordinaria el estudio de los deícticos y mecanismos de cohesión textual en general. Podemos comenzar observando el comportamiento catafórico del numeral «tres», el cual requiere la atención del *enunciatorio*, puesto que para una comprensión exacta del articulado en cuestión no puede confiar en la información precedente, ya que relacionando esta primera proposición («eran tres») con el título, no se pueden sacar conclusiones efectivas por el momento. Así pues, el *enunciatorio* es incitado a seguir avanzando en el texto.

El *segmento* siguiente («siempre los tres») resulta crucial: si antes nos encontrábamos con un numeral indeterminado o catafórico que servía de elemento inductor a la lectura, vuelve a aparecer ahora este mismo numeral pero en su consideración anafórica («los tres»), lo cual podría resultar paradójico al no referirse a ningún tipo de información

previa, pero esto no es así, ya que con ello se consigue un efectismo mágico y sugeridor al quedarse el enunciatario en suspenso por no poseer la información que debería poseer: se detiene por la falta de información y por la violencia que supone el cierre de una exclamación.

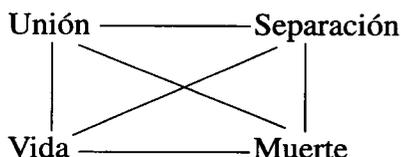
La convención gráfica de los dos puntos nos informa que esa tríada a la que hacía señalización el *segmento* anterior es la compuesta por Rosa, Pinín y la Cordera. Además, al estar situados en un mismo nivel sintagmático, se eleva hasta la categoría del estatuto clasemático de [+humano] a la Cordera; así pues, tenemos la humanización de un animal como es la vaca llamada la Cordera, humanización que se verá reiterada a lo largo del texto, y más precisamente conviene decir que la información de que la Cordera es una vaca no vendrá hasta bien entrada la *secuencia* 2. Además, interesa señalar la importancia del verbo «ser» en esta *secuencia*, puesto que no le confiero un mero valor copular, sino existencial: el ser de los personajes es tal por su «ser tres», unión que se puede ver coadyuvada por el efectismo del número tres, que se ve reiterado tres veces, y que no puede impedir el recuerdo simbólico de la tríada católica en uno. Por otra parte, y adelantando acontecimientos, en esa unión radica la perfección de su paz y el saber que las cosas están bien. Rosa, Pinín y la Cordera, en su conjunción con el prado Somonte serán la figurativización de la perfecta bondad, tranquilidad, vida auténtica en definitiva<sup>1</sup>.

El deíctico «siempre» nos sigue ayudando en la hermenéutica textual, pues vuelve a ser otro elemento que da prueba de la unión ya dicha entre los tres actores del relato. Si el *ser* es, frente al *estar*, por su duratividad, sólo se ve roto por el principio y fin, principio que obviamos por el momento y fin que es la muerte, el deíctico «siempre» nos confirma esta idea, pues su ser es ser tres y esto será «siempre», cuando ya no sean tres, ya no serán, porque será la venida de la muerte.

Desde nuestra postura de lector no ingenuo, sino que ya conoce la historia y vuelve a ella en su totalidad siempre que conviene, sabemos que su ser no será *siempre*, sino que hay un momento en que se produce la separación, haciendo acto de presencia también el elemento muerte. Así pues, el empleo de este deíctico implica en el *enunciador* una postura dialéctica: unión vs. separación, de la que toma parte y en la que trata de situar al *enunciatario*.

---

<sup>1</sup> El magisterio de M. Baquero (1978: 247) no señalaba a este propósito que, sobre el tema horaciano de contraposición campo-ciudad, cargado en el XIX de preocupaciones sociales, Clarín plantea el problema, un tanto obsesivo, del enfrentamiento de vida auténtica y vida falseada.



Pero esta idea de separación está expresa desde el inicio mismo del relato, no ya por el tiempo verbal, que sería poco significativo, sino por el título del relato, que es un anuncio y aviso de los fenómenos que van a ocurrir: «¡Adiós, Cordera!». Se trata de una despedida, y despedida es separación, por tanto, desde el comienzo del cuento se nos está advirtiendo que esta tríada, *figurativización* de la *conjunción* con el bien y la tranquilidad, será rota, y puede incluso sospecharse que la consecuencia final de esta separación sea la muerte, puesto que si su unión era su ser, su ser continuo en el tiempo, desde el momento en que es rota esa unión, es rota su existencia, lo cual implica muerte y, como ya veremos, trae consigo la alteración de ese orden idílico y perfecto que representaban.

## 2. LA TRANQUILIDAD

En la *secuencia* número 2 se nos describe el prado, así como los personajes de Rosa, Pinín y la Cordera. En esta secuencia tenemos la conjunción de la tríada con lo que será el *espacio utópico*: «el prado Somonte», lugar que pasa a primer plano puesto que es ahí donde se da la unión y la representación de la tranquilidad, paz y perfección.

Observemos que el prado es de forma triangular, con lo cual parece acoplarse de forma perfecta a la tríada de paz que serán Rosa, Pinín y la Cordera. Por otro lado la disposición que se nos da del prado es que está «tendido y cuesta abajo», con lo cual se indica una orientación y una perspectiva en el sentido direccional a tomar en el futuro, al menos ese será el que elige el *enunciador*. Y al extremo final de este triángulo es donde se llega según el sentido que dispone el *enunciador*: al encuentro con la ciudad y la civilización, *figurativización* de los *vertimientos disfóricos* de maldad y muerte que recorren el texto («el camino de hierro de Oviedo a Gijón»), y que aquí está actuando como latente aviso del futuro peligro que trae consigo esta mortal civilización que todo lo arrasa y que con todo puede, incluso con la tranquilidad y paz

que proporciona la conjunción del prado con sus actores: «un palo del telégrafo plantado allí como *pendón de conquista*», conquista que será realizada por ese «mundo desconocido, misterioso, temible, eternamente ignorado». Por otro lado, la civilización parece estar localizada por Oviedo y Gijón, dos grandes ciudades. Y la ciudad, no olvidemos, es un producto social de la civilización. Además no sólo servirán como localizador del *espacio heterotópico*, pues comprobamos que rodean al prado, sino que también funcionan como *anclaje espacial*.

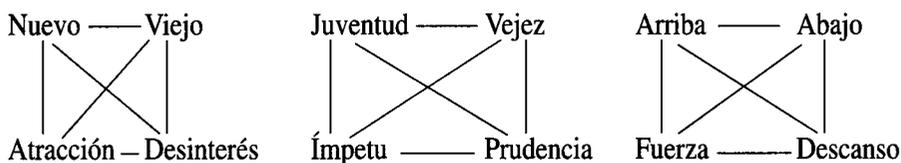
Recordemos también que el autor se sitúa tremendamente distanciado del lugar de la *conjunción*<sup>2</sup>, pues emplea el mostrativo señalativo en función endofórica *allí* referido al prado Somonte, y este tipo de deícticos funciona según el esquema personal. Con ello se delimita muy bien el campo perceptivo gracias a dos deícticos: «siempre» (de la *secuencia* 1) y «allí», que supone un *espacio utópico* bien delimitado. Estos dos *desembragues*, espacial y temporal, son los que ofrece el *enunciador* y los que visualizan ya su perspectiva, separando un tiempo y un lugar determinados, lugar que por su lejanía (recuérdese el contenido de «allí») parece accesible tan sólo a la tríada en cuestión, o, al menos, el *enunciador* separa el resto de personas que podrían *conjuntarse* con el prado.

Nos encontramos seguidamente con una serie de discursos que tratan de ser individualizantes debido a la nominación particular de sus actores, y que podrían interpretarse como la *conjunción* temerosa de Rosa, Pinín y la Cordera con la representación del mundo desconocido, misterioso y temible: «el palo del telégrafo», es decir, la civilización.

Pinín, atraído sin duda por el *vertimiento semántico* de la belleza que supone lo nuevo, y movido en su *hacer* por el rasgo de juventud, llega a abrazarse y trepar por el palo del telégrafo, pero nunca llega «arriba», «al verse tan cerca del misterio sagrado le acometía un pánico de respeto, y se dejaba resbalar deprisa hasta tropezar con los pies en el césped». «Arriba» es una metáfora orientacional (Lakoff & Johnson, 1986: 50-58) *figurativizadora* del control, la fuerza y el poder, y este poderoso lugar nunca llega a tocarlo Pinín, su *configura-*

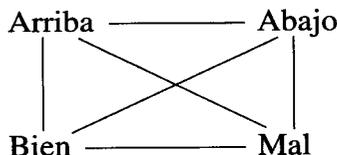
<sup>2</sup> Bertrand (1982: 13) distingue entre el *sujeto* que proyecta su *espacio* y el *espacio* que proyecta un *sujeto*, tratándose en cada ocasión de dos formaciones de sujeto de naturaleza diferente. En el segundo caso, el *sujeto* no es ningún simulacro, *figura enunciada*, sino la instancia de *enunciación* misma. En este sentido (y ejemplos de ello volveremos a ver más en nuestro texto), el *espacio* llega a ser el lugar de reconstrucción, el punto de origen del sujeto: la *instancia de enunciación* no es sólo la instancia presupuesta a la formación del discurso, sino la *instancia cognoscitiva* dibujada a partir de los *usos no figurativos* del espacio que opera.

*ción semántica*, revestida en forma de intuición, le avisa del peligro que supone acercarse a ella, y para huir de este miedo y buscar refugio en la seguridad, Pinín opta por descender hasta el césped del prado Somonte; es la *conjunción* con éste lo que le devuelve sus fuerzas vitales ante el peligro que supone el telégrafo.



No deja de llamar la atención el título de «misterio sagrado» que el *enunciador* otorga al palo del telégrafo, y que podría interpretarse como un dato más que incorporar al profundo respeto que sienten hacia lo desconocido. Sin embargo, podría llegarse a otra consideración de este interesante aspecto: si vamos aunando las *secuencias*, podemos empezar a delimitar una *isotopía* de «religiosidad» configurada en sus inicios de la siguiente forma: la tríada que forman Rosa, Pinín y la Cordera, tiene el rasgo de unidad, y es *figurativización* del bien logrado, la bondad, tranquilidad, y demás rasgos *eufóricos* que se pueden incluir en el texto. Según lo dicho en la secuencia I, tal estructura (tres en uno y *figurativización* de la paz y el amor) puede asimilarse a la trinidad católica, hecho este con el que comenzaría una *isotopía* de «religiosidad». Igualmente el prado está visualizado triangularmente, entrando en *conjunción* perfecta con la tríada ya vista, pero no es este el fenómeno que hay que destacar (ya que quedará perfectamente claro el carácter *eufórico* del prado, pues en él es donde se darán los haceres positivos de la unidad triádica), sino una posible delimitación entre un «arriba» y un «abajo». En la perspectiva que nos ofrece el *enunciador*, el mundo desconocido y misterioso (la civilización), a través de su representante (el palo del telégrafo), se encuentra «abajo», frente a un «arriba» en que está el prado, aunque tendido y cada vez estrechándose más, conforme se baja, hasta llegar a ese ángulo inferior, extremo y límite del prado, con el que contacta el telégrafo. Puede mantenerse, por tanto, la dualidad «arriba vs. abajo» respecto del prado y el telégrafo. Y el bien tiene la *figurativización espacial* de su ser (dentro de la dualidad «arriba vs. abajo») en el polo de «arriba», mientras que el mal en el de «abajo», tratándose de una metáfora orientacional muy común. Como en el discurso que estamos analizando, el prado es el lugar de los seres y haceres *eufóricos* por excelencia; y el mundo civilizado, del mal, el dolor y la muer-

te, con unas valoraciones plenamente *disfóricas*, creemos, pues, que podría ajustarse la inclusión de «misterio sagrado» aplicado al mundo civilizado, *figurativización* del mal y del dolor, dentro de la isotopía de «religiosidad» que venimos esbozando<sup>3</sup>.

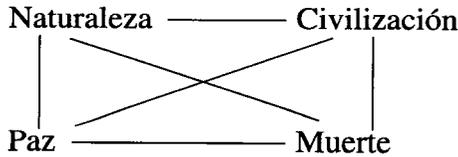


El discurso de Rosa es también muy aleccionador: entra en identificación con el resto de sus compañeros de tríada a través del comparativo «menos», y la calificación que se le hace es de «audaz», y audaz es aquel que corre un riesgo peligroso, como efectivamente ocurrirá, ya que tendrán que confrontar el peligro que la civilización acarrea, expresado a través de la muerte. Comprobamos también que Rosa es «enamorada de lo desconocido», al igual que Pinín, quien se abrazaba al leño, como muestra de *hacer de conjunción*.

Interesa en el discurso de Rosa la interrelación entre el mundo civilizado y el mundo de la tríada, localizado eufóricamente en el prado. Partiremos de la siguiente dualidad: «el lenguaje incomprensible que lo ignorado hablaba con lo ignorado; ella no tenía curiosidad por entender lo que los de allá tan lejos, decían a los del otro extremos del mundo». Hemos de interpretar que, al localizar con el deíctico «allá», establecemos una configuración dual del espacio percibido: el espacio está dividido en un acá y un allá, pero ni Rosa ni el prado están localizados en ese acá, que viene expresado como el otro extremo del mundo, y, al correr paralela esta dualidad a la de «lo ignorado hablaba con lo ignorado», queda sostenido que la división del mundo que es hecha es la división del mundo civilizado. Por consiguiente, el mundo civilizado puede ser dividido en dos polos, pero en ninguno de sus espacios está comprendido el prado Somonte, que queda fuera de los haceres del mundo civilizado, o, si se quiere, como punto intermedio entre un acá y un allá, pero todavía no afectado por ese mundo. Igualmente este comentario es otra prueba sobre lo que será la localización del *espacio heterotópico*, dado como circundante, frente al *tópico*, circundado. Parece demostrado, pues, que el prado queda fuera de la localización espacial del mundo civilizado.

<sup>3</sup> Un aspecto similar ha sido comentado por Montes Huidobro (1978: 255 y sigs.)

Será en el discurso de la Cordera donde se nos informe que es una vaca. Sin embargo, son otros los datos que nos interesan: entra en *conjunción* con los demás miembros de la tríada gracias a un comparativo, y vendrá dotada de unos atributos propios de humanos, que tienden a dotarle del rasgo [+humano] que poseen sus «compañeros» (esta denominación es muestra también de su profunda unión e identificación). El calificativo que en la comparación se aplica a la Cordera es el de «formal», pero recuérdese una definición de tal vocablo: «dícese de la persona seria, amiga de la verdad y enemiga de chanzas». Con esto y la sabiduría que otorgan los años, no ha de extrañar que la Cordera se abstenga de «toda comunicación con el mundo civilizado, y miraba de lejos el palo del telégrafo como lo que era para ella efectivamente, como cosa muerta, inútil, que no le servía siquiera para rascarse». Es decir, su mayor sabiduría (y, por tanto, menor propensión a riesgos) le hace abstenerse de toda comunicación con el mundo civilizado, aunque será este mundo civilizado el que al *conjuntarse* con ella la devore (y nunca mejor empleada esta palabra). Con ello esbozamos una dialéctica «naturaleza vs. civilización», dotadas respectivamente de unos caracteres *eufórico vs. disfórico*.



Se nos darán, siguiendo la línea discursiva del texto, una serie de caracteres de la vaca convenientes de reproducir y comentar, al tiempo que se sigue humanizando a la Cordera:

«Sabía aprovechar el tiempo».

«Meditaba más que comía».

«Gozaba del placer de vivir en paz, como quien alimenta el alma». Esta caracterización viene *localizada espacialmente*: «bajo el cielo gris y tranquilo de su tierra». Identificamos «su tierra» con el prado Somonte. Y como el alma en paz y tranquilidad sólo puede estar incluida en la caracterización del Bien, éste tendrá *figurativizada* su *localización espacial* en el prado.

«Los pensamientos de la vaca eran parecidos a las odas de Horacio»: tranquilidad, paz, bienestar, es decir (influenciados por el recuerdo de Horacio), *locus amoenus*, un *locus amoenus* parangonable

al paraíso bíblico, en tanto que *figurativización espacial* del *hacer* del Bien (y donde lo prohibido supondrá el Mal, y tendrá como consecuencia una *disjunción espacial* del mismo), lo cual parece incrementar la *isotopía* de «religiosidad» que venimos desarrollando.

Así pues, tenemos en la vaca *figurativizada* la *conjunción* con la paz y la tranquilidad, encuadrables dentro del Bien, y con una *localización espacial* para sus *haceres*: el prado Somonte.

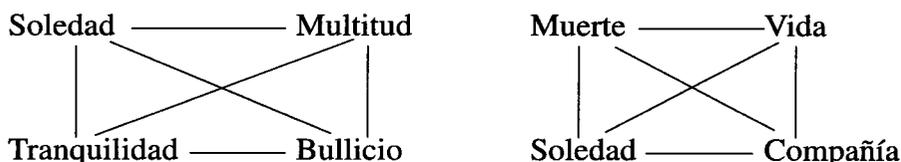
El *hacer* de Rosa y Pinín sobre la Cordera viene dado como vigilancia y cuidado en prevención de posibles peligros (y este *hacer* es en el prado Somonte, evidentemente). Los peligros son extralimitarse, meterse por la vía del ferrocarril y saltar a la heredad vecina, peligros a los que, comúnmente, nunca se sometería la cuidadosa vaca, pero todos estos peligros tienen un rasgo común, y es salirse del prado Somonte, es decir, la *disjunción* con el prado puede resultar peligrosa, y salirse de los límites del prado es ir entrando en el mundo civilizado (el ferrocarril, la división parcelaria). Nuevo aviso, pues, del peligro que puede acarrear la civilización. Pero a pocos peligros puede someterse esta vaca, que es vislumbrada como una maternal abuela<sup>4</sup>, que a lo único que ahora se dedica es a descansar, rumiar la vida y gozar del deleite de no padecer, siendo todo lo demás «aventuras peligrosas» y no encuadrables dentro de su *hacer* actual. En definitiva, una vida pacífica y tranquila.

El último discurso de esta secuencia está referido al prado y su *conjunción* con la tríada. Es de notar su inicio con el *disyuntor demarcativo* «pero», que servirá de separador de la *secuencia* intercalada que veremos en el apartado siguiente.

Continúa el relato con unos datos espaciales acerca del «prado Somonte» que reafirman la idea anterior de espacio circundante vs. circundado: «el mar de soledad que rodeaba el prado Somonte». Este mar de soledad tendrá una interpretación diferente (*eufórica* vs. *disfórica*) según el *vertimiento semántico* que adoptemos (quizás se quiera jugar con las dos interpretaciones): «mar de soledad» puede ser representante extensivo del rasgo tranquilidad y paz, contenido *eufórico* éste que sigue en los *segmentos* posteriores. Sin embargo, el mundo

<sup>4</sup> Montes Huidobro (1978: 259) señala el carácter maternal de la vaca. Y Baquero (1992: 284) también ha comentado que los niños encuentran en el animal algo así como el refugio materno. Quizás sea éste uno de los muchos aspectos que han llevado a Sobejano (1985: 102 y 112) a hablar de la «intensidad lírica» del relato de Clarín.

civilizado lo va conquistando todo, incluso el espacio circundante cercano al prado, y, entonces, cargado de un contenido *disfórico*, este espacio circundante cercano, podría verse «mar de soledad» por extensión de «muerte», que será la consecuencia más directa del peligro que traerá consigo la civilización<sup>5</sup>.



Sigue siendo localizado el prado con el deíctico «allí», que, al estar construido según el eje personal, sitúa fuera del lugar *utópico* al *enunciador* y, además, distanciado. Otras caracterizaciones del prado pueden ser:

- Falto de viviendas humanas.
- Sin ruidos del mundo, salvo el pasar del tren.

Es decir, se reitera su *configuración* como tranquilidad y distanciamiento del mundo civilizado. Tan sólo existe una breve unión a través del tren, y esto es importantísimo, ya que será el tren quien transporte y lleve a la muerte tanto a Pinín como a la Cordera, y el tren será también visto en alguna literatura como *figurativización* del tiempo, por aquello de que siempre está en marcha y todos estamos embarcados en él. Y, efectivamente, con el tiempo se conseguirá la conquista de este pequeño reducto de la naturaleza. Por tanto, podemos ver un nuevo aviso de lo por venir.

Sigue el desarrollo lineal del texto con la caracterización de los niños en *conjunción* e identificación con la naturaleza, que tendrá su máxima claridad en «teñida el alma de la dulce serenidad soñadora de la solemne y seria Naturaleza», y esto ocurre con su *conjunción* con el prado y la naturaleza en general.

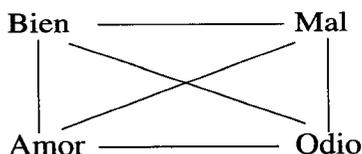
Puede ser interesante comentar el locativo espacial presente en la frase «rodaban las nubes allá arriba». Si tenemos en cuenta el párrafo en que se circunscribe esta frase, obtendremos que, temporalmente, es de noche y, espacialmente, la situación viene dada en la casa.

<sup>5</sup> Según L. de los Ríos (1965: 118), en *¡Adiós, Cordera!* rezuma un sentimiento de vacío, de abandono, y soledad.

Si actualizamos la localización del prado, éste estaba dado en alto. Por eso, y ayudados por la interpretación de los deícticos, podemos afirmar que «allá arriba» se identifica con el prado Somonte, y ello desde una perspectiva de «abajo», coincidentes con los *espacios utópico y paratópico*. Así pues, cremos localizado al *enunciador* dentro del espacio perceptivo de la casa, la aldea (*espacio paratópico*), a la vez que nos reiteramos en la *conjunción* tríada-prado-naturaleza.

Otro de los rasgos que se nos dan en esta *conjunción* perfecta e idílica con la naturaleza es el amor, amor entre los dos hermanos, pero amor también hacia la Cordera y de ésta hacia ellos, constituyendo por tanto otro rasgo de humanización de la vaca que, junto con la caracterización de la vaca como abuela maternal, se vienen presentando a lo largo del texto<sup>6</sup>.

Pero este amor no ha de extrañar, ya que el amor es fruto del Bien, y este Bien está representado por la naturaleza frente al mundo civilizado; así, resulta curiosa la coincidencia dada por el *enunciador* a dos *segmentos* del texto: «...los hijos de Antón de Chinta, teñida el alma de la dulce serenidad soñadora de la solemne y seria naturaleza...», y «...la Cordera... tenía en la solemne serenidad de sus pausados y nobles movimientos...». Vemos destacados los elementos «solemnidad» y «serenidad» que afectan a los tres componentes de la tríada, pero además estos rasgos son provenientes de la naturaleza, con lo cual se revisten de sus contenidos y propiedades: la tranquilidad, la paz, lo bien hecho, frente a la civilización.



Sólo dos notas últimas en esta *secuencia* para señalar la posible continuación de elementos operantes dentro de la *isotopía* de «religiosidad» tales como «Ramayana», «vaca santa» y «dios falso» (aparte de la consideración del Bien y del Mal). De nuevo hay un revestimiento divino en la vaca y en la tríada en general, en definitiva en la naturaleza, de la que son expresión, gracias sobre todo a su tranquilidad, paz y saber estar.

<sup>6</sup> Montes Huidobro (1978: 255) califica al triángulo formado por Rosa, Pinín y la Cordera como «triángulo de amor», siendo el amor la unidad y la fuerza que une a los tres seres.

Podría haberse optado en el análisis de la *secuencia* por una subdivisión *microsecuencial*, ayudada por *disjunciones actoriales* en el interior de esta *secuencia 2* y coincidiendo con los distintos discursos individualizantes que hemos discutido; sin embargo, se ha rechazado tal opción metodológica al considerar la identificación entre los distintos discursos y su fuerte unidad temática compositiva. No obstante, quede reflejada o mencionada esta otra posible línea de análisis.

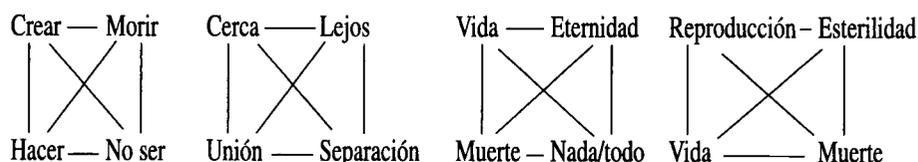
### 3. LAS AVENTURAS PELIGROSAS

La *secuencia 3* se encuentra intercalada dentro de la *secuencia 2*, y hace referencia a la aventura del toro y a las primeras experiencias con el ferrocarril. Las *disjunciones* que hemos empleado para su separación son las siguientes: en primer lugar se da una *disjunción actorial* mediante la voz del narrador. Si hasta este momento discursivo era la voz del narrador-enunciador la emitida, se produce un corte en la linealidad del discurso para aparecer y mostrarse la voz de la vaca, nuevo rasgo de humanización: «el xatu (el toro), los saltos locos por las praderas adelante..., ¡todo eso estaba tan lejos!». Pero junto a esto se produce también una *disjunción temporal*, y de gran importancia, pues nos vemos sustraídos al tiempo en que por primera vez se vio aparecer el ferrocarril, es decir, es el inicio del peligro y de la muerte.

Los límites finales de la *secuencia* vienen dados a través del *demarcador* «pero», que continúa la *secuencia* intercalada, a la vez que hay un *desembrague temporal* que vuelve a instalar el discurso en el tiempo de felicidad y paz por la *conjunción* con la naturaleza, existente en la *secuencia 2*.

En el discurso de la vaca, un discurso del recuerdo, es el amor el *ver-timiento semántico* más importante; quizás nos hemos excedido en el término amor, pues se trata de la reproducción de la Cordera. Pero, si la reproducción trae aparejada la vida, también tiene implicada en cierta forma la idea de muerte, ya que es el ciclo obligado de la naturaleza: unos nacen y otros mueren; la muerte del creador llega cuando éste ya no crea, pues lo define un *hacer* que deja de existir. Consideremos también el deíctico empleado para referirse a ese tiempo: «lejos», «lejos» de «ego-hic-nunc», podríamos agregar como objeto localizante de esa expresión; si el amor, la reproducción, la vida, están lejos,

parece probado entonces que lo que está *cerca* (término opuesto a «lejos» y dado a través de él) en esa rueda o ciclo de la naturaleza, es la muerte. Lo único que pretendíamos aquí era comentar y precisar un *anclaje temporal* interno al relato, donde ya se habían producido anteriormente especificaciones temporales como «de edad también mucho más madura», «era una vaca que había vivido mucho».



Quizás el aspecto más interesante es el valor que se le da al ferrocarril, evidentemente *disfórico*, y que puede resultar muy curioso en algunos aspectos. Su hacer sobre la tríada (en *conjunción* con prado y naturaleza) es negativo, pues el estado de paz en que se encontraban se ve alterado; a su vez logra una transformación temporal en el ser de la vaca volviéndola loca, pues lo que en otro tiempo nunca hubiese hecho (al menos conscientemente —es una vaca humanizada—) ahora lo hace, pese al querer hacer de los otros dos elementos de la tríada: se sale de los límites del prado Somonte, insertándose además el miedo como instrumento de su creer. Pero recordemos que salirse de los límites del prado era muy peligroso, extremadamente peligroso. Este *hacer* producido por su *creer* se renueva diariamente guiado por la aparición de la máquina. Mas el tiempo todo lo puede (tiempo y ferrocarril tienen valores semejantes), y sumidos en la creencia de que el tren siempre pasa y nunca se detiene por ello, van olvidando su miedo, temor y desconfianza. En los otros dos elementos de la tríada, al igual que ocurría con su hacer ante el telégrafo, su comportamiento es mucho más confiado.

Hemos dicho más arriba que el ferrocarril tenía un valor *disfórico*, lo cual no puede extrañarnos ya que el tren es *figura* representante del mundo civilizado, y, por tanto, encuadrable dentro del campo del «Mal». Y esto lo podemos observar a través de los siguientes *vertimientos*:

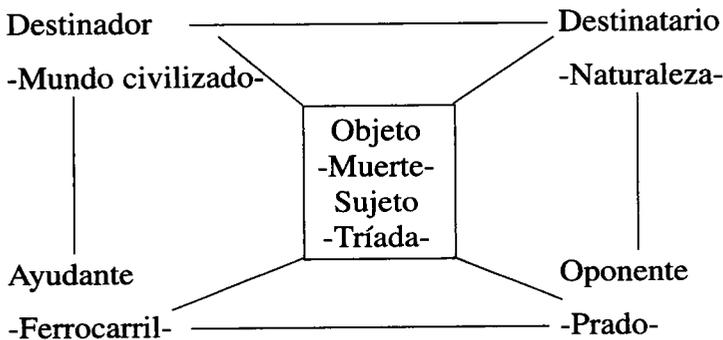
- turba la paz,
- vuelve loca a la Cordera,
- causa temor,
- es un peligro y una catástrofe (aunque pasajeros, según el creer de la Cordera),
- monstruo,

- causa antipatía y desconfianza, alegría loca, miedo supersticioso, excitación nerviosa.
- hace que la gente grite alocadamente,
- culebra de hierro,
- lleva en su interior ruido y gente desconocida.

Están mezclados *hacer* y *ser* del tren junto con el *creer* de la tríada; pero puede resultar valioso comentar dos datos que hemos colocado como constituyentes del valor negativo:

«Culebra de hierro»: la culebra es un animal de superstición, de valor disfórico total, e incluso suele simbolizar al diablo. Y, a este respecto, situándonos dentro de la isotopía de «religiosidad», destaca el fuerte valor negativo que tiene el término «culebra», ya que, si actualizamos la Biblia, en ese lugar ideal y pacífico, lleno de amor y belleza (el paraíso), es a través del *hacer* de la culebra, representante del mal, como se opera la transformación de los vivientes conjuntados con la naturaleza, gracias a su *hacer* es como éstos tendrán constancia de la muerte, y similarmente ocurrirá en nuestro relato, ya que, gracias al *hacer* del tren la tríada tendrá constancia de la muerte. Creemos, pues, que éste es otro de los elementos que pueden incorporarse a esa isotopía de «religiosidad» a la que venimos aludiendo.

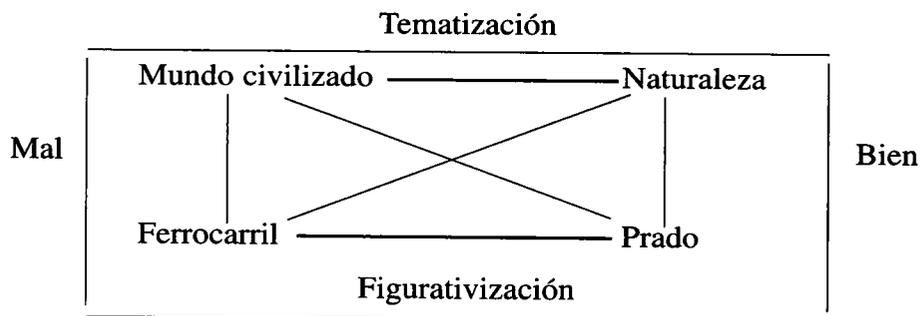
«Llevaba dentro de sí tanto ruido y tantas castas de gentes desconocidas, extrañas»: no sólo nos interesa en este segmento la reiteración de la idea de culebra que transporta en su interior a las víctimas que devora, sino la importancia del término «castas»: se trata de un vocablo que puede contextualizarse en la cultura hindú, ya que en la *secuencia* 2 la Cordera era recordada como la Zavala del Ramayana, la vaca santa. En conclusión, nos encontramos con un posible aviso del tren devorador de hombres, y, por asociación, de vacas.



Gráficamente, el esquema principal de lo que llevamos dicho puede representarse gracias al *cuadrado de la significación*, con breves modificaciones, y la incorporación de los *actantes*.

Visualizamos aquí que la estructura que se nos da es la muerte de la tríada a pesar de la conjunción con el prado, que, en definitiva, es la unión con la naturaleza; esta muerte la envía el mundo civilizado, teniendo por ayudante diversos elementos, el más destacado es el ferrocarril. Pero podemos ir más allá en la interpretación de la estructura y ver una victoria del Mal sobre el Bien; parece demostrado ya (y las secuencias siguientes lo reafirmarán) que el mundo civilizado es la tematización del Mal y la naturaleza del Bien.

En definitiva, se trata de una negra visión de la vida<sup>7</sup>, y que podemos esquematizar de la siguiente forma:



#### 4. TIEMPOS DIFÍCILES

Los límites de esta *secuencia* vienen debidos a una *disjunción temporal*: «en tiempos difíciles». Además, esta *disjunción temporal* viene ayudada y acompañada por una *disjunción espacial*: «No siempre Antón de chinta había tenido el prado Somonte... Años atrás la Cordera tenía que salir a la gramática, esto es, a apacentarse como podía, a la buena ventura de los caminos y callejas...». En esta *secuencia* se produce una *conjunción espacio-temporal* perfecta, ya que estos tiempos difíciles vienen identificados con la no posesión del prado Somonte. Toda la *secuencia* transcurre *embragada* en este tiempo-espacio. La obtención del prado será, por tanto, la obtención

<sup>7</sup> Tanto Lozano (1988: 17) como Beser (1968: 157) han señalado que el elemento que posiblemente mejor caracteriza la obra de Clarín sea el dolor. De su obra queda una sensación de amargura y el recuerdo de unos personajes que sufren.

de la felicidad, la paz y la tranquilidad, valores *eufóricos* dados gracias a ser el prado el representante de la naturaleza, y lugar de los *haceres* del sujeto.

Es curioso que a la *localización espacial* que se nos precisa, es decir, «los caminos y callejas de las praderías del común», se le llame por parte del enunciador «salir a la gramática». La gramática como elemento indispensable del estudio cultural es un elemento de civilización, y aquí se identifica en esta transposición sémica el espacio ocupado con el espacio de la civilización. Así pues, se enfrentan de nuevo naturaleza y civilización. Cuando se daba la *conjunción* con la naturaleza, los tiempos no son expresados como difíciles, con lo cual queda marcada la falta de tranquilidad y paz en la *disjunción* con la naturaleza y posible *conjunción* con la civilización.

Esta *disjunción temporal y espacial* muestra que la unión, gracias al amor, de la tríada es tal que incluso en situaciones difíciles se producen los lazos de amistad; Rosa y Pinín cuidan a la Cordera, y la Cordera también sigue mostrando su afecto a los niños, a la par que sigue dando pruebas de su ser tranquilo y controlado.

El último apartado en el comentario de esta *secuencia* será para considerar el siguiente *segmento*, que, además, viene realzado y destacado en su importancia gracias a una *disjunción actorial* en lo que se refiere a la voz del narrador vs. voz de la vaca: «Dejad a los niños y a los recentales que se acerquen a mí». Con esto no queremos señalar nuevos rasgos de humanización de la Cordera, que creo que ya ha sido ampliamente probado, sino las referencias *intertextuales* que aporta respecto de la Biblia, en la cual hay un *segmento* de estructura y contenido idéntico, salvando el pequeño accidente del recental. La *isotopía* de «religiosidad» sigue incrementándose. Pero insisteremos en este punto, ya que es realizado un *vertimiento semántico* de valor totalmente *eufórico*, al verse identificada la Cordera con el Bien, aunque en esta ocasión de forma diferente a las anteriores, y que se sitúa fuera del espacio textual *enunciativo* del relato.

La *localización espacial* de esta *secuencia* es doble, coincidiendo con las dos señalizaciones temporales del texto (señalizaciones que, por otra parte, son intercambiables por coincidentes: en tiempos difíciles = en los días de hambre): el lugar donde apacentarse, que viene indeterminado, y el establo; en ambos lugares se da el mismo discurso de pena, tristeza y miseria.

## 5. LA VENTA

La *secuencia 5* viene *demarcada* de la 4 gracias a una *disjunción actorial y temporal* («Antón de Chinta comprendió...»). Igualmente, parece que hemos llegado a uno de los puntos cruciales del relato, ya que, al ser el de la venta de la Cordera, es, evidentemente, el de su separación, y no olvidemos que habíamos sido situados por el *enunciador* desde el inicio del relato en un tiempo durativo-existencial «siempre los tres». Al romper ese «siempre» y empezar a engarzarse con el título del relato, el *enunciador* nos sitúa ya en una nueva perspectiva en lo que concierne al desarrollo de la acción, pues el estado intemporal descrito desde el principio se verá roto, la referencia temporal instaurada se ha alterado. Hasta ahora lo narrado configura el estado de cualificaciones que determina la *competencia*; a partir de esta *secuencia* se desarrolla la *performance*, un núcleo dramático centrado en Antón de Chinta, padre de los niños, que determina la venta de la vaca.

Podemos dividir la secuencia de la venta en tres microsecuencias: a) «las razones de la venta», b) «la venta frustrada», c) «la venta». A pesar de las *disjunciones temporales y espaciales* que las delimitan, no parece adecuado elevarlas al rango de textos independientes o separados unos de otros, debido a la particular relación existente entre ellas.

En la primera microsecuencia la *conjunción* Antón de Chinta y la Cordera es el inicio de la felicidad. La *conjunción* viene expresada por el deíctico «ahí», lo cual, desde la perspectiva del *enunciador*, señala que ese lugar cae dentro de las posibilidades de acceso mediato del *enunciador*. Ya indicamos en la *secuencia 2* que es posible identificar el espacio de la casa con el espacio donde más o menos se sitúa el *enunciador* (coincidente con el *espacio paratópico*). Igualmente, en la microsecuencia siguiente, la consideración del *segmento* «volvió a emprender el camino por la carretera de Candás, adelante, entre la confusión y...». Ese «adelante» nos indica ya una perspectiva, que coincide en su totalidad con la de Antón de Chinta, y está dado referencialmente no ya gracias a éste, que es quien marcha, sino gracias a «la casa», que es la que determina la dirección a seguir. Así pues, casa y *enunciador* parecen verse misteriosamente unidos.

Pero este estado de inicio hacia la felicidad por parte de Antón se ve roto debido a la intervención del dueño de la casería que llevaba en venta. La deuda de dinero contraída con este sujeto obliga a la venta de la Cordera. Esta venta, evidentemente, llevará implicada una

*disjunción espacial*, pues para tal acción será necesario llevar a la vaca al mercado, es decir, separarla del *espacio tópico*, y, en especial del *utópico*, que era el prado, el cual localizaba no sólo el estado feliz de la Cordera, sino el lugar que marcaba su seguridad, ya que sobrepasar sus límites era visto como un peligro; efectivamente así ocurrirá, y, más concretamente, la salida del *espacio tópico* traerá consigo la muerte de la Cordera.

Si repasamos atentamente la figura del personaje que obliga a Antón a vender la vaca, al igual que los motivos sobre los que se apoya, comprendemos que tal personaje es el delegado de la representación del mundo civilizado; igual ocurre con las deudas de dinero (son obvias las relaciones entre «dinero-posesión» con «civilización-sociedad»).

Tras esto podría resultar clarificador la esquematización de la *programación narrativa* del discurso.

El *programa de base* sería el siguiente:

$$[S_3 \rightarrow F[S_2 \cup (S_1 \cup O_v)]]$$

Antes de explicar este *programa*, es necesario comentar dos *programas narrativos de uso*:

$$(S_1 \cap O_v)$$

Este *enunciado de estado* será la *conjunción* de la tríada (podemos tomar como elemento representante de tal a la vaca, que éste será un programa complejizado, que necesitará la triplicación) con la naturaleza, a través de su delegado, que es el prado Somonte.

De este *enunciado de estado* podemos pasar a un *enunciado de hacer* que tiene varias posibilidades de interpretación:

$$[S_2 \cap I(S_1 \cap O_v)]$$

Este *programa narrativo* es el resultado de la *conjunción* del padre, Antón de Chinta, con la tríada, o, más específicamente, con la Cordera. Éste es el estado concebido como inicio de la felicidad, y éste también será el programa alterado gracias al *hacer* del mundo civilizado, lo cual nos lleva al que consideramos programa narrativo de base. Igualmente, podría servir para interpretar la unión de la tríada, en un programa doble, y donde la Cordera ( $S_1$ ) sería el elemento más destacado de la tríada en cuanto a su unión con la naturaleza, una especie de intermediario con ésta.

El *programa narrativo de base* [ $S_3 \rightarrow F[S_2 \cup (S_1 \cup O_v)]$ ] podemos interpretarlo como la separación de la tríada (recuérdese la posibilidad

---

interpretativa anterior), o bien la separación de Antón de Chinta respecto de la casa, con lo cual se intercambian los valores, y éste será el inicio de la infelicidad. Además, este proceso coincide con la *disjunción* tríada-prado Somonte, o vaca-prado Somonte, es decir, el distanciamiento de la naturaleza, y quien realiza esto es el mundo civilizado a través del que ya hemos calificado como su «representante material», el dueño de la casería.

Así pues, se produce a través del *hacer* del mundo civilizado la separación del hombre con la naturaleza, que es el estado primitivo de felicidad, para llegar a la pena y desgracia, concordando con nuestro esquema propuesto de enfrentamiento «civilización vs. naturaleza», o «Mal vs. Bien», y donde será el Mal quien triunfe.

Finalizando esta microsecuencia A, se encuentran diversos motivos del porqué del amor hacia la Cordera, y con lo que comprendemos mejor la humanización. Si, para Antón de Chinta, era la vaca el inicio de la felicidad, lo cual trae consigo evidentemente la pérdida de la pobreza, igual ocurre desde la perspectiva de Chinta: «mirando a la vaca por un boquete del destrozado tabique de ramaje, señalándola como salvación de la familia», «cuidadla, es vuestro sustento». Así pues, la vaca, como representante de la naturaleza, que es el Bien, es el alimento y salvación de la familia, hostigada por las preocupaciones del mundo civilizado.

Incluso podría verse la relación entre el matrimonio y la vaca como muy íntima, pues es un trozo de naturaleza («un tejido de ramas de castaño y de cañas de maíz») lo que no se sabe si los separa o los une en la distancia. Lo que sí que no ofrece duda es la muerte de la Chinta «extenuada de hambre y de trabajo», es decir, son imposiciones sociales las que han determinado su salvaje muerte, y quien dicta las imposiciones sociales es la civilización. En consecuencia, un nuevo *hacer* separador y *disfórico* del mundo civilizado.

Se cierra la *microsecuencia* comunicándose que el amor de la Cordera parece haber sustituido al amor de la madre. En este cierre tiene un valor especial la *localización espacial* del amor de la Cordera: «en el establo, y allá en el Somonte», es decir, en el *espacio tópico*, y más concretamente en el *espacio paratópico* y *utópico* (como veremos en los puntos que siguen), pero, por el momento, interesa señalar el valor del deíctico «allá», que configura la posición o localización del *enunciador*, quien, como ya dijimos, parece situarse en los contornos de la casa, aunque alejado del inaccesible, para él, prado Somonte. En

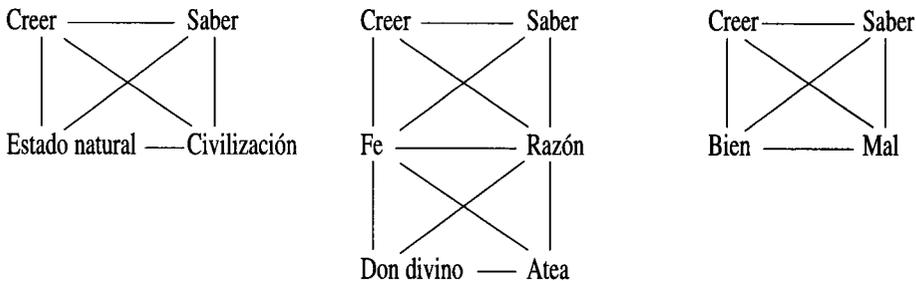
conclusión, el amor, *vertimiento semático* de valor *eufórico*, localiza el *espacio tópico*, casa y prado Somonte. La *disjunción* con este espacio traerá la pérdida del amor y la felicidad.

La segunda *microsecuencia*, que podemos titular «la venta frustrada», está *demarcada* por un *disyuntor temporal* específico: «un sábado de julio», y un *anclaje espacial* que también funciona de *desembrague espacial*: «echó a andar hacia Gijón». El *anclaje* realizado, Gijón, que es donde se quiere vender la vaca, y, por tanto, ocasionar su muerte, es una ciudad, buen representante *figural* del mundo civilizado. La perspectiva que se nos ofrece del viaje de Antón viene a coincidir con la del *enunciador*, pues «echó a andar hacia Gijón» indica una perspectiva de punto de origen, que es la casa, a la cual se suma el *enunciador*; pero más clarificador puede ser el *segmento* siguiente: «llevando la Cordera por delante». Además, «llevar» implica un distanciamiento respecto del punto de referencia, a su vez esto se ve ayudado por el *deíctico* «por delante», lo cual ya configura la posición así como se reitera en el punto de referencia: «la casa»; en definitiva, el *espacio tópico*.

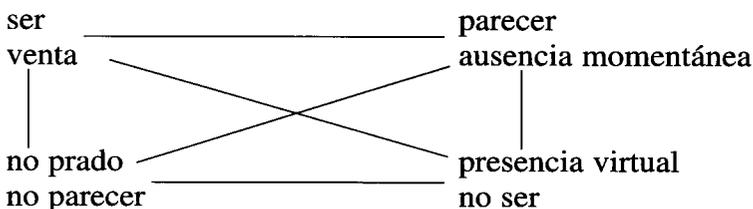
Muy sugerente resulta el «atavío» que lleva la Cordera, pues se trata de un «collar de esquila», y una esquila es un cencerro fundido y en forma de campana, con lo cual hay un nuevo elemento con posibilidad de funcionar dentro de la *isotopía* de «religiosidad». Lateralmente, también podríamos ver en «esquila» su parentesco con el verbo «esquilar», el cual supone «cortar la piel o lana del animal en cuestión», es decir, supone una degradación *disfórica* de su estado precedente y que puede venir como elemento sugeridor del futuro que le espera a la Cordera, y el hacer sobre el estado natural viene motivado por la civilización.

En el interior de esta *microsecuencia* se produce un *desembrague actorial* dado mediante la *disjunción* de la voz del narrador, interviniendo ahora la voz de los niños: «sin duda mío pa la había llevado al xatu». El *creer* de los niños está en que la ausencia de la Cordera se debe a que la han llevado al toro. Pero, si nos *desembragamos* a la *secuencia 2*, comprobaremos que el «xatu» caía dentro de lo que la Cordera llamaría «aventuras peligrosas». En esta *secuencia 2* se producía la *figurativización* de dos aventuras peligrosas, aunque de contenido diferente y perspectiva distinta: el xatu y el ferrocarril (este último peligro era visto entonces como inofensivo). Si en esta *secuencia 5* viene *actualizada* la aventura peligrosa, tendrá un funcionamiento distinto del de la *secuencia 2*, pues si en aquella ocasión era el ferrocarril el peligro inexistente, en esta *secuencia* cambiarán los haceres y será el «xatu» el peligro inexistente, y, por el contrario, será el ferrocarril lo que sí tenga su *ser* y un *hacer* definitivo.

El *creer* podría oponerse al *saber*, con una toma de valores que podría configurarse según la siguiente tradición:

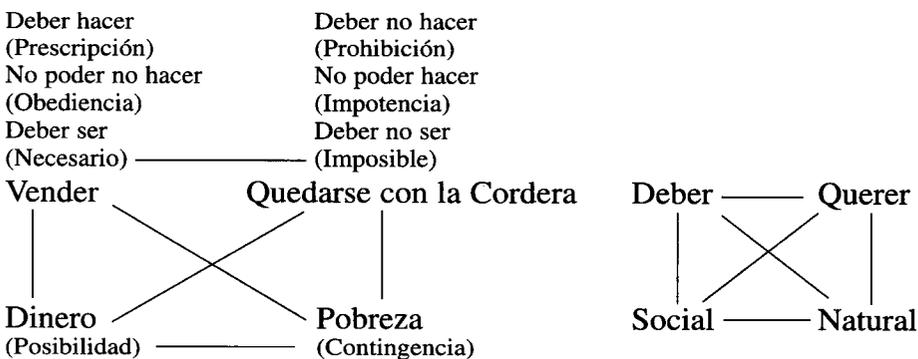


Pero el creer de los niños viene actualizado en el parecer, lo cual puede conducir a error. Podría resultar clarificador la representación visual mediante el *cuadrado de la veridicción* de esta separación o disjunción de la Cordera:

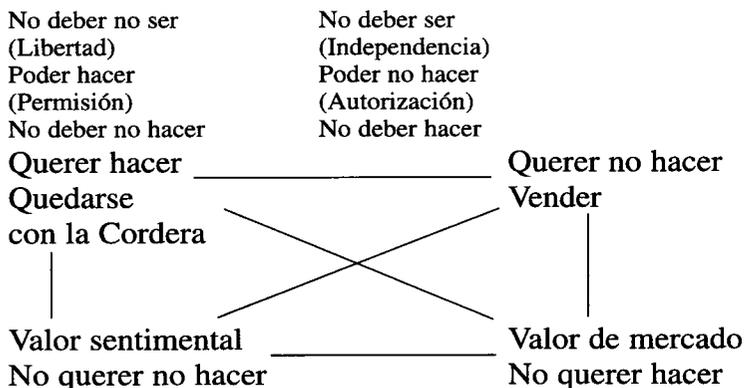


Pero la vuelta a la casa hace adivinar el peligro a los niños, sin decir nada; tan sólo el contexto y el conocimiento de las relaciones pragmáticas establecidas entre ellos es lo que permite su *saber*.

En esta venta frustrada se produce un enfrentamiento *modal* entre el *deber* y el *querer*: el *deber*, instaurado dentro de las convenciones sociales, impele a Antón a vender, pero, por el momento, su *querer* es más fuerte, y esto se ve reflejado en el precio de la Cordera, que está



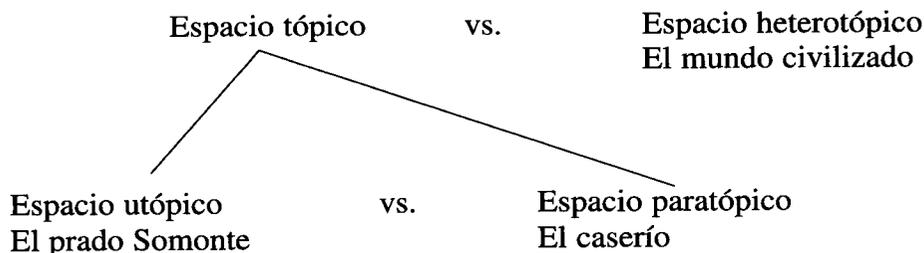
dependiendo de su *querer*, y su *querer* es tan grande que establecerá un precio muy alto de forma que nadie se atreverá a comprar la vaca, ya que los posibles compradores no están mediatizados en su relación con la vaca por esta *modalidad* del *querer*.



Antón de Chinta se ve totalmente *obligado* a vender la Cordera, ya que es *necesario* y le viene *prescrito* socialmente, puesto que eso es lo que le *permite* y *posibilita* la *libertad* que da el dinero y que *necesita*. Es por ello por lo que se ve totalmente *impotente* ante la *prohibición* de quedarse con la Cordera, pues es *imposible*, ya que la *independencia* a que entonces se ve *autorizado* supone como *contingencia* la pobreza. Por lo tanto, aunque su *querer hacer* es quedarse con la Cordera, éste viene enfrentado al *deber* y vencido por él.

En la *microsecuencia* anterior comentamos el deíctico «adelante», expreso en esta *microsecuencia*, y que nos confirmaba el espacio de referencia. Si retomamos las consideraciones de Greimas acerca de la configuración del *espacio*, éste considera el *espacio tópico* como «el lugar en que aparece manifestada sintácticamente la transformación de que se trata y, como *espacios heterotópicos*, los lugares que lo engloban, precediéndolo, y/o sucediéndolo» (Greimas, 1983: 112-113). Mucho nos puede ayudar en esta definición el diccionario de Greimas-Courtès (1982/1991), en el cual se explicita el *espacio tópico* como un espacio de referencia, un espacio cero, a partir del cual los restantes espacios pueden ser dispuestos sobre el eje de prospectividad. Los espacios circundantes serán calificados de *heterotópicos*. A su vez, se puede realizar una subdivisión dentro del *espacio tópico*, distinguiendo un *espacio utópico*, lugar fundamental donde el *hacer* del hombre puede triunfar sobre la permanencia del *ser*, y un *espacio paratópico*, emplazamiento de las pruebas preparatorias o calificantes, lugares mediadores entre los polos de categorización espacial.

Todos estos espacios se *figurativizan* en nuestro texto de la siguiente manera:



Consideramos *espacio utópico* al prado Somonte por ser el lugar de *conjunción* con la naturaleza; es ahí donde despliega sus actividades. El *espacio paratópico* será la casa, lugar donde el *deber-hacer* tendrá que luchar y ganar sobre el *querer-hacer*. Es por pagar la casa (y lo que ésta significa por su *conjunción* con la familia) por lo que Antón de Chinta habrá de vender la Cordera.

Por otra parte, el *espacio tópico* era el lugar de referencia, el punto cero a partir del cual articular la prospectividad, como así efectivamente ocurre (ya lo hemos visto en secuencias anteriores), donde el resto del mundo se articula según la perspectiva del *enunciador*, que tendrá como punto de referencia la casa. Y aquí es particularmente útil señalar la distanciación que realiza respecto del *espacio tópico*, pues él, el *enunciador*, acogiéndolo dentro de los límites del *espacio tópico*, siempre parece alejado personalmente de ese lugar tan «divino» como es el prado Somonte. Que el resto de espacios han quedado configurados teniendo como punto de referencia lo que hemos calificado de *espacio tópico*, ha quedado ampliamente demostrado en el análisis de las secuencias ya vistas.

La tercera *microsecuencia* está dada mediante un doble *desembraque temporal*: «desde aquel día», pero sobre todo «a media mañana».

El personaje encargado de dar las últimas amenazas para que Antón pague pronto el dinero que debe, está dotado de unos valores totalmente *disfóricos*, acoplándose nuevamente el delegado representante del mundo civilizado con un *vertimiento semántico* de contenido totalmente *disfórico*: es mayordomo, lo cual ya impone una subordinación a alguien que está por encima de él gracias al poder del dinero. Pese a ser de la misma parroquia que Antón de Chinta, lo cual podría suponer una posible identificación entre ambos, su *conjunción* con el mundo civilizado permite ahora caracterizarlo como

- de malas pulgas,
- mal con los caseros atrasados,
- amenaza de deshaucio.

Obsérvese en este caso que la caracterización de «malas pulgas» podría considerarse como un *vertimiento semántico* del rasgo [-humano]. Es decir, su *conjunción* con el mundo civilizado ha llegado a tal extremo, que ha perdido todo rasgo de humanidad, quedando convertido en un ser desagradable.

Una nueva *disjunción temporal* será realizada, y con una gran precisión: «el sábado inmediato». Tiene mucho interés, puesto que será en esta fecha cuando se produzca la venta verdadera de la Cordera, confrontando el sábado anterior de la *microsecuencia* B, donde la venta había sido frustrada, con este nuevo sábado donde su querer hacer tendrá que dejar ya paso al *deber-hacer* para vender la vaca<sup>8</sup>.

Distinta perspectiva puede considerarse en los siguientes *segmentos*: «Bueno, vendería la vaca a vil precio, por una merienda» vs. «la Cordera fue comprada en su justo precio por un rematante de Castilla».

Estando los dos *segmentos* expuestos en la voz del *enunciador*, parece verse en el primer *segmento* una mayor consideración de la perspectiva de Antón de Chinta; a esto se llega por dos datos: «vender la vaca a vil precio, por una merienda», no es que vaya a ser vendida exactamente por una merienda, sino que tendrá que bajar el precio impuesto el sábado anterior. Recordemos que este precio era dictado por el querer, con lo cual era un precio muy elevado para el valor comercial de la vaca como tal, es decir, sin estar afectada por esta *modalidad* del *querer*. Otro dato que nos confirma más en nuestra idea es la incorporación del término «bueno», explicitación de un registro más conversacional y dialogizante que el propio del discurso narrativo.

Es por esto por lo que al incorporar en el segundo *segmento* «en su justo precio» frente al «vil precio» del *segmento* primero, se ha perdido la *modalidad* del *querer*, que era la que hacía posible tal *segmento*; como esta *modalidad* era propia de la «familia» de la Cordera, al no adoptarse ahora, y puesto que en el relato no se toma nunca perspectivas de otros personajes (que caracterizaríamos de fantasmagóricos,

---

<sup>8</sup> Según Baquero (1992: 284), en *¡Adiós, Cordera!* el paso del tiempo queda sociado a un movimiento de repetición, como se comprueba en este paralelismo de los sábados, y que tendrá su mejor reflejo en la partida de la Cordera y de Pinín.

pues aparecen y desaparecen rápidamente), se podría pensar que este segundo *segmento* responde a la perspectiva del *enunciador* en un intento de conseguir una mayor objetividad en este delicado asunto.

Tras la venta de la Cordera vuelve a casa «tañendo tristemente la esquila». El contenido religioso de «esquila» (dado en anteriores secuencias) viene explicitado por el verbo «tañer» (que parece ir asociado directamente a las campanas), y las campanas sólo tocan tristemente cuando tocan a muerte, como es efectivamente lo que le ocurrirá a la Cordera, pues ha sido comprada como carne y pronto habrá que matarla para que el mundo civilizado viva.

Acaba la *microsecuencia* con dos *disjunciones actoriales* dadas mediante la voz del narrador vs. voz de Antón de Chinta:

«-¡Se iba la vieja!

¡Ella será una bestia, pero sus hijos no tenían otra madre ni otra abuela!»

Con estos *segmentos* se recuerda el carácter humanizador de la Cordera, así como el profundo amor que sienten todos los miembros de la familia por la Cordera, a la que consideran miembro de pleno derecho y sangre. Al calificar de «sus hijos» a Pinín y Rosa respecto de la Cordera, parece enfatizarse la profunda y estrecha unión entre ellos, así como que si la vaca estaba en *conjunción* con la naturaleza, los hijos, por ser tales (además de por su unión triádica) también se encuentran en tal *conjunción*.

La venta causará un golpe al amor, es decir, un profundo dolor<sup>9</sup>.

## 6. LA DESPEDIDA

Podemos dividir la *secuencia* de la partida de la Cordera en dos, aunque en realidad su estructura es profundamente unitaria. Sin embargo, la reiteración de la despedida parece privilegiar un determinado aspecto, como es la disjunción con el prado Somonte; la utilidad de la división *microsecuencial* a ello se subordina.

---

<sup>9</sup> La paradoja de tener que buscar la felicidad en el dolor aparece como una constante en los personajes de Clarín: la grandeza y dignidad del hombre se revela en el dolor y en él encuentra su plenitud (Lozano, 1988: 19-20). Así, en el caso concreto que estamos analizando, es la venta de la Cordera (la causa del dolor) la forma de solucionar los problemas.

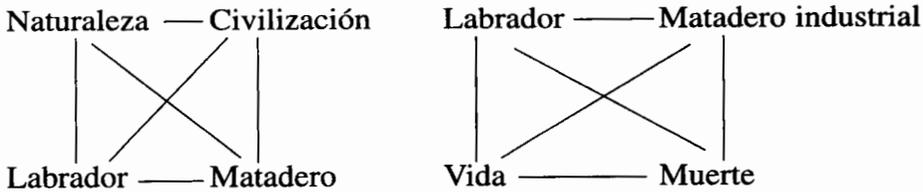
La *microsecuencia* A («la despedida») está demarcada con una *disjunción temporal y espacial*: «Aquellos días, en el pasto, en la verdura del Somonte». Con el deíctico se nos sitúa en los días tras la venta; así comprobamos que la *conjunción* con la naturaleza tras la venta de la Cordera queda lejos. La naturaleza, a través de este prado Somonte, queda *disjunta* de la tríada, ya que ésta ya no es tal (aunque la vaca todavía está físicamente), pero la venta, ya efectuada, supone la introducción del mundo civilizado en la naturaleza y, por consiguiente, la muerte de ésta.

La idea de la muerte está presente desde el inicio de la *secuencia*: «el silencio era fúnebre» (el silencio que antes de la venta era producto de la paz y tranquilidad, ahora se ha vuelto agorero de muerte). La confianza de la Cordera en el mundo es total, pues nada desconfía de lo que le puede acontecer antes de que «el brutal porrazo la derribase muerta». Así ella cree seguir en su estado normal, que es aquí identificado como «sub specie aeternitatis», por lo que de tranquilidad o paz representaba su unión con la naturaleza, unión que ya en la *secuencia* 2 calificamos de idílica, e incluso similar a la producida en un hipotético paraíso, paraíso en el que siempre parece encontrarse debido a su unión con la naturaleza, de ahí ese «sub specie aeternitatis», que puede hacer pensar en un cierto estado místico o transterrenal.

En la *secuencia* 2, Rosa y Pinín desbarataban su miedo ante el peligro que les ofrecía el mundo, con su unión con la naturaleza, con el prado, con el césped, pero esta unión ya no les sirve de nada; la civilización ha llegado y les ha tocado: «Rosa y Pinín yacían desolados, tendidos sobre la hierba, inútil en adelante». La civilización ha vencido, y el peligro que se temía por la *disjunción* con la naturaleza era la muerte, muerte ocasionada por el mundo civilizado, y esto ya lo saben Rosa y Pinín: «Miraban con rencor los trenes que pasaban, los alambres del telégrafo. Era aquel mundo desconocido, tan lejos de ellos por un lado y por otro, el que les llevaba su Cordera».

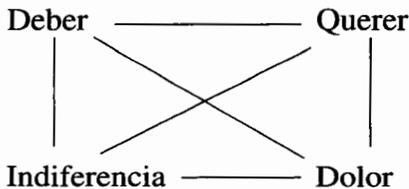
«El viernes, al oscurecer, fue la despedida». La *demarcación temporal* sirve para precisar exactamente otro de los momentos clave del relato: «la despedida». Se observa un duro contraste entre lo que Antón quiere *crear* (que ha vendido la vaca a otro labrador que cuidará de ella), y lo que *es* (que la vaca será muerta y vendida como carne). De nuevo con ello vemos también el enfrentamiento naturaleza/ civilización, pues el *ser* del labrador supone la unión con la tierra, por ello ser entendido *figura* de la naturaleza; por el contrario, el matadero industrial es producto de la sociedad civilizada.

---



Igualmente, la *modalidad* del *querer* actúa sobre el *hacer* de los sujetos, ya que este *hacer* afecta a la Cordera, y ella se encontraba en una relación familiar y de unión con los miembros de la familia. Y como miembro de la familia será considerada la vaca (no olvidemos su humanización) y la despedida así lo refleja: «En el supremo instante se arrojaron sobre su amiga; besos, abrazos: hubo de todo. No podían separarse de ella». La humanización de la despedida es total. Igualmente, se reitera la profunda unión que afectaba a la tríada: sólo la muerte es lo que podrá separarlos. Incluso, el comisionado encargado de llevarse la vaca será visto como un enemigo. *Secuencia* totalmente *disfórica* en la que la muerte, el dolor y el llanto son los elementos principales que le configuran tal valor.

En el padre ya vimos enfrentados el *deber vs. querer*, hecho éste que se ve reiterado nuevamente: el *deber* impele a Antón a tratar a la vaca con indiferencia y a comportarse de forma recta y serena. Pero su *querer* es más fuerte, viéndose obligado a beber vino para tratar de no hacer tan desagradables las cosas; pero aun así no puede evitar derramar lágrimas, pues es un ser querido el que va a la muerte, lágrimas que se repetirán en Rosa y Pinín.



Al alejarse la Cordera, su figura parece negra, y el negro ha sido siempre un color de valor *disfórico* por su simbolización de la muerte, simbolización que puede completarse con el triste lamento de la esquila.

La *microsecuencia* B, «el adiós», viene *demarcada* mediante una *disjunción tempo-espacial*: «al día siguiente, muy temprano, a la hora de siempre, Pinín y Rosa fueron al prao Somonte». El día será también un sábado (como en la *secuencia* 5), es decir, parece un ciclo que empeora, si un sábado fue el primer intento de venta, y el sábado

siguiente la venta definitiva, en este sábado será la despedida. Esta rotación puede *figurar* el poderío de la civilización, que a cada instante es más poderosa.

La importancia de la separación es tal porque ahora la despedida se realiza desde el *espacio utópico*, espacio transformado, pues el *hacer* del mundo civilizado ha roto la *conjunción* con la naturaleza, y este representante en el mundo «terrenal», como parecía ser el prado Somonte, se ha visto transformado debido al *hacer* de la civilización; si antes, en su estado prístino, era lugar de paz, tranquilidad y felicidad, ahora parece un desierto, y un desierto es falta de vida y presencia de muerte. Muerte provocada porque el mundo exterior ya ha logrado su *hacer* sobre el prado y sobre la tríada. De alguna forma la Cordera era el lazo de unión entre la tríada y la naturaleza, al igual que con el Bien y la felicidad que ésta simboliza. Debido al *hacer* del mundo civilizado, todo desaparecerá e irrumpirá la muerte en sus vidas, tanto para la tríada como para el representante de la naturaleza, el prado Somonte.

El peligro que en las secuencias 2 y 3 parecía pasajero e inofensivo ya ha empezado a actuar sobre la tríada: es el tren, como símbolo de civilización, quien se lleva a la vaca, pero también es el tren, símbolo del paso de tiempo, quien advierte de su subida a él no importa cuándo. Tiempo y civilización se han aliado, y a cada instante ésta es más poderosa, siendo su destino o meta la muerte.

Los elementos que antes de la venta de la Cordera aparecían como instrumentos de juego inofensivos, ahora son vistos como enemigos mortales, «símbolos de aquel mundo enemigo que les arrebatava, que les devoraba a su compañera de tantas soledades, de tantas ternuras silenciosas, para sus apetitos, para convertirla en manjares de ricos glotones...». Es la civilización la que se lleva a la vaca, pero es también esta misma civilización el destinatario, es decir, podría considerarse como un movimiento de conquista y destrucción imparable. Son «ricos glotones» el destinatario de su vaca: señores, curas e indianos, es decir, poder civil, poder religioso y poder del dinero, todos elementos sociales de civilización.

Por otro lado, la *localización espacial* de esta civilización se encuentra en el *espacio heterotópico* que envuelve a este pequeño reducto que era el prado y el caserío. La Cordera va camino de Castilla: ya se ha producido la *disjunción espacial* que irá pareja a la muerte.

La reiterada despedida confirma una vez más las advertencias realizadas en anteriores *secuencias* de que la separación y la *disjunción espacial* irían emparejadas con la muerte.

## 7. LA GUERRA

La última *secuencia* viene delimitada por una *disjunción temporal*: «pasaron muchos años». En esta ocasión nos encontramos incluso con un *anclaje histórico*: «ardía la guerra carlista». Así pues, la *localización temporal* que se hace nos da una visión negra y de muerte del mundo: la guerra. La guerra como símbolo del mayor fracaso de civilización, símbolo que permite su más rápido *hacer*, su más pronta conquista y destrucción.

El negro augurio emitido en secuencias anteriores de que la civilización acabaría por conquistarlo todo ya ha tenido efecto. Igualmente, se va dando paso hacia la muerte del resto del *sujeto* triádico; ahora será Pinín quien en, un esquema igual al de la Cordera, será aniquilado por el mundo civilizado.

Pinín será comparado con un roble, en cuanto a su naturaleza física, pudiendo verse con ello una posible identificación con la naturaleza. Pero hay unos datos muy preciosos en estos primeros argumentos: el enunciador arguye que el dueño de la casa de Antón era un cacique de los vencidos, y, al decir vencidos, supone ya un saber sobre lo posterior, en este punto de referencia temporal donde se nos sitúa; con ello tenemos unos datos que nos inducen a pensar la pronta muerte de Pinín: en primer lugar la igualdad con el esquema de la Cordera, y también esta idea de vencido: entrar en la dialéctica vencedor/vencido significa que la civilización se ha apoderado de Pinín, y, según las pruebas anteriores, lo que la civilización coge lo destruye, pero además Pinín estará en el bloque de los vencidos, en el bloque más afectado por la idea de muerte.

Otro aspecto para comentar es que se declara que no hubo influencia para declarar inútil a Pinín, lo cual quiere decir que en otros casos la influencia pudo existir, y esto nos prueba que el poder social, el no enfrentarse a la civilización, sino integrarse en ella como elemento de destrucción frente a la naturaleza, puede servir para salvar una vida ya denostada; sin embargo, Pinín, aunque absorbido por la civilización, se ha enfrentado a ella, e incluso la declaró su enemiga, amenazándola con sus puños. En definitiva, Pinín ha sido absorbido por la civilización porque ha sido conquistado; por lo tanto, será destruido, no encumbrado, por ella.

Prosigue la *secuencia*, y tras una breve introducción sobre el tiempo pasado, se nos vuelve a situar temporalmente: «y una tarde triste de octubre», la nueva concreción temporal, más precisa, dará paso al

desarrollo final del relato. La situación espacial también será dada: el prado Somonte. Pero no sólo va a existir una identificación con la *microsecuencia* B de la *secuencia* 6, sino que vemos principio y final del relato con una misma *localización espacial*, aunque, como ya hemos reiterado a lo largo de la *secuencia*, el *hacer* de la civilización ha logrado grandes transformaciones, transformaciones que son principalmente de muerte. Ya se ha visto lo ocurrido en el mundo: la guerra, y en la tríada: la muerte de la Cordera. Pero en la anterior *secuencia* enunciarnos la muerte del prado, aunque tal muerte quedaba tan sólo levemente sugerida: parecía un desierto. Ahora, en esta *secuencia* 7, este *parecer* llegará a reafirmarse como *ser*, confirmando todos nuestros propósitos, tanto por el *segmento* «ahora sí, ahora sí que era un desierto el prado Somonte», donde «desierto» *figurativiza* la idea de soledad en que queda Rosa, pero también de muerte, pues ésta va llegando poco a poco, según devora la civilización, como por este otro *segmento*: «silbó a lo lejos la máquina, apareció el tren en la trinchera», donde la denominación «trinchera» referida al paso de las vías no puede dejar de asociarse a las otras trincheras producidas por la guerra. Así, el prado Somonte puede evocar el espacio donde se está desarrollando otra guerra, la guerra de la civilización contra la naturaleza, pero en esta guerra también sabemos el vencido: la naturaleza.

No hay duda de que el elemento fundamental en esta *secuencia* es la similitud del *hacer* de la civilización con la Cordera, y este otro *hacer* con Pinín. La coincidencia es total y sin necesidad de comentarios:

*Secuencia 6:*

- a) silbó la máquina,
- b) apareció el humo, luego el tren,
- c) vislumbraron los hermanos gemelos,
- d) en un furgón cerrado, en unas estrechas ventanas altas o respiraderos,
- e) cabezas de vacas,
- f) que, pasmadas, miraban por aquellos tragaluces,

*Secuencia 7:*

- a') silbó a lo lejos la máquina,
- b') apareció el tren en la trinchera,

- c') Rosa pudo ver un instante,
- d') en un coche de tercera,
- e') multitud de cabezas de pobres quintos,
- f') que gritaban, gesticulaban.

Sí necesita comentario el siguiente *segmento*: «... saludando a los árboles, al suelo, a los campos, a toda la patria familiar, a la pequeña, que dejaban para ir a morir en las luchas fratricidas de la patria grande, al servicio de un rey y de unas ideas que no conocían». Es el tren de la civilización, el tiempo y la muerte quien a todos conquista, quien se los lleva, pero observemos que todos los *sujeto-objeto* que transporta están separados de su espacio natural, es decir, el *hacer* de la civilización ha producido sobre ellos una *disjunción* con su espacio natural, y, al igual que ocurría con la Cordera, tal separación será finalizada con la muerte. Los elementos con los que son *disjuntados* los reclutas son los siguientes:

- los árboles,
- el suelo,
- los campos,
- la patria familiar,
- la pequeña.

Es decir, los separa de su espacio natural, de su entorno familiar de amor y tranquilidad para instalarlos en ese tren de destrucción que llegará a la muerte. La idea de muerte está expresa de modo explícito en el destino final de este viaje:

- Para ir — a morir en las luchas fratricidas de la patria grande,
- al servicio de un rey y de unas ideas que no conocían.

Su destino es la muerte, y muerte provocada por las convenciones sociales de una civilización decadente: la guerra.

En la *secuencia* 6 se expresaba el mismo destino o final: «volaba camino de Castilla», este *segmento* se emparenta con los de la *secuencia* 7, ya que en Castilla es donde están la corte y el rey.

Pero el destino de la Cordera será especificado más claramente en otro *segmento*: «la llevan al Matadero... Carne de vaca para comer los señores, los curas..., los indianos». Es decir, su destino es la muerte a manos de la civilización que la ha conquistado; igual ocurrirá en la

*secuencia 7*, y esta similitud será reconocida por la propia Rosa: «Allá iba como la otra, como la vaca abuela. Se lo llevaba el mundo, carne de vaca para los glotones, para los indianos, carne de su alma, carne de cañón para las locuras del mundo, para las ambiciones ajenas».

Recordemos que el *espacio tópico* estaba dado generalmente por deícticos espaciales articulados sobre el eje personal, mientras que las distinciones entre los *espacios tópicos* y *heterotópicos* solían venir marcadas con el rasgo de imprecisión producido por «acá vs. allá». Esta misma imprecisión debida al desconocimiento del mundo civilizado en lo que a su lejanía se refiere, sigue manteniéndose en esta *secuencia* por Rosa, no ya porque no conozca el mundo civilizado, que ya la ha tocado, sino porque todavía no la ha absorbido. Es curiosa la coincidencia, incluso léxica, entre las *secuencias 6 y 7*, y se reconoce de nuevo que es el mundo, ese mundo de «civilización», el que produce este dolor.

A diferencia de la *secuencia 6*, en la *7* la individualidad de Pinín entre los reclutas está reconocida (quizás tratando de potenciar su carácter de humano frente a la Cordera) al identificarse los hermanos entre la muchedumbre del tren y poder saludarse recíprocamente, y en este saludo continúa la similitud con el proceso de la Cordera: «¡Adiós, Rosa!, ¡Adiós, Cordera!, —¡Adiós, Pinín!, ¡Adiós, Cordera!».

En esta reconstrucción de la tríada notamos ya los efectos devastadores de la civilización, mató primero a la Cordera, y ahora a Pinín.

La soledad en que queda Rosa es ya un primer indicio de conquista por parte de la civilización. El *enunciador* parece un ser profético o adivino en la conquista civilizadora: soledad y muerte. Destrucción y dolor en definitiva.

Los últimos *segmentos* de la *secuencia* y del relato se enfrentan a la *secuencia 2*, en el discurso de Rosa: en aquel entonces, tiempo de paz y felicidad, atraía a Rosa el encanto del misterio de los instrumentos de la civilización: telégrafo y tren, pero ahora, tras la conquista, en la *secuencia 7*, esa atracción se ha convertido en odio e ira; ha llegado, incluso, a descifrar los mensajes que se transmitían entre los extremos del mundo civilizado, mensajes que pueden descifrar quienes se ven interaccionados con él, mensajes de «lágrimas, de abandono, de soledad, de muerte». Tales mensajes llegarán incluso a *figurativizarse* en forma de quejidos: ¡Adiós, Rosa!, ¡Adiós, Cordera!

Así pues, creemos haber demostrado cómo el juego de *localizaciones espaciales, ferias y topías*, representa uno de los aspectos fundamentales de la estructura significativa del cuento objeto de análisis.

### Referencias bibliográficas

- BAQUERO GOYANES, M. (1978). «Los cuentos de *Clarín*». En *Leopoldo Alas «Clarín»*, J. M. Martínez Cachero (ed.), 245-252. Madrid: Taurus.
- (1992). *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*. Madrid: CSIC.
- BERTRAND, D. (1982). «Du figuratif à l'abstrait». *Documents de Recherche* IV-39.
- (1983). «Espace figuratif et langage spatial». (D. Bertrand, dir.: «La figurativité. II»). *Le Bulletin* VI-26, 41-43.
- BESER, S. (1968). *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid: Gredos.
- DE LOS RÍOS, L. (1965). *Los cuentos de «Clarín». Proyección de una vida*, Madrid: Revista de Occidente.
- GREIMAS, A. J. (1983). *La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós.
- GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J. (1982-1991). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LOZANO MARCO, M. A. (1988). *La literatura como intensidad*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- MONTES HUIDOBRO, M. (1978). «Leopoldo Alas: el amor, unidad y pluralidad en el estilo». En *Leopoldo Alas «Clarín»*, J. M. Martínez Cachero (ed.), 253-262, Madrid: Taurus.
- SOBEJANO, G. (1985). *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia.

# ZENOBIA CAMPRUBÍ EN SU DIARIO DE ESTADOS UNIDOS

Emilia Cortés Ibáñez

Centro Asociado a la UNED (Albacete)

Al terminar el primer volumen del Diario —*Diario 1. Cuba (1937-1939)*— dejamos a Zenobia en La Habana, metida en un coche, dirigiéndose al puerto para embarcar en el *Numargo* con destino a Estados Unidos. En este segundo volumen —*Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*<sup>1</sup>— la reencontramos un día más tarde, el 29 de enero, domingo; algo importante ha cambiado en su vida: ahora reside en Miami. Esta ciudad no es Nueva York, ni París, ni Londres, lugares en los que deseaba ardientemente estar, pero, al menos, ha abandonado Cuba y decimos «al menos» porque frecuentemente manifestó este sentimiento a lo largo de su estancia en La Habana (Camprubí, 1991: 147).

---

<sup>1</sup> De la reseña se encargó Senabre (1995). Estamos ante un Diario de *expresión única* de escritor, tal y como Guillermo de Torre distingue y Romera Castillo (1981: 47) recoge.

Hay dos notas que destacan en este segundo volumen del Diario. La primera es la discontinuidad en la redacción<sup>2</sup>, a diferencia del anterior que únicamente está interrumpido en dos ocasiones y sólo durante dos días (Cortés Ibáñez, 1994: 198). Escribe con regularidad durante 1939 y 1940, pero, de 1941 a 1950, hay amplios periodos en los que no escribe absolutamente nada. El Diario, «confidencias matinales» (Camprubí, 1995: 223) como lo llama Juan Ramón, termina con cuatro tomas del año 1950.

El segundo punto que llama la atención es la lengua en la que está escrito: inglés y español. Un primer bloque, desde el 29 de marzo de 1939 hasta el 8 de julio de 1948, en inglés, salvo dos entradas (Camprubí, 1995: 245-48 y 303); a partir de la última fecha escribe en español, a excepción de dos o tres páginas. Explicamos el empleo de dos lenguas como medio de preservar su intimidad; cuando vive en Miami, lugar donde el español es muy frecuente, ella prefiere escribir en inglés<sup>3</sup> y en Washington lo hace en español<sup>4</sup>.

La autora, la mujer, es la misma del primer volumen, el escenario íntimo observable sólo por ella también es el mismo: su mente; en él aparecen deseos, pensamientos, sentimientos... que son dichos, contados

<sup>2</sup> En 1939 sólo falta un día —13 de octubre— a su cita con el Diario. En este año, hay que señalar algunos puntos del tratamiento temporal: con fecha 28 de julio cuenta lo que ocurrió el 27, y que no había incluido en lo escrito ese día; comienza con el adverbio temporal «ayer». La entrada del día siguiente, 29, la termina con «Todo esto fue ayer»; y en lo escrito el 30 del mismo mes aclara: «Todo esto sucedió ayer». Podemos interpretarlo como falta de interés en el presente o en el pasado reciente, inmediato, según cuando sea el momento de la escritura.

En 1940 escribe de manera discontinua; de algunos meses de este año sólo recoge un día —junio, diciembre— y de otros absolutamente nada —mayo—. En el mes de agosto y durante un viaje, se equivoca en la fecha y escribe: «Me adelanté un día al escribir los diarios que siguen [...]» (Camprubí, 1995: 217).

En 1941 y 1942 no escribe y en 1943 sólo hay dos entradas. En 1944 recogió cinco días: 3 de enero, 13 y 25 de agosto, 4 de septiembre y 15 de noviembre; fechas muy distanciadas para tratarse de un Diario. 1945 es un año un tanto irregular en la elaboración del mismo: de enero a mayo (Camprubí, 1995: 253-98) escribe casi cada día; en el mes de junio sólo hay tres entradas; las de julio son tipo telegrama; y de agosto a diciembre, más que un Diario, son apuntes (Camprubí, 1995: 300-304).

Durante 1946 y 1947 Zenobia no escribe. En 1948 sólo lo hace seis días del mes de julio. En 1949, cinco días; pasa sin escribir los meses de agosto —excepto dos fechas—, septiembre y octubre.

<sup>3</sup> No obstante continuó con esta lengua cuando ya estaban en Washington, aunque el total de páginas escritas, setenta y siete (Camprubí, 1995: 227-304), no es demasiado elevado.

<sup>4</sup> Palau de Nemes (Camprubí, 1991: xvi-xix) incluye también razones psicológicas: el reencuentro con la tierra norteamericana le hace revivir su parte americana; mientras que, cuando está en Washington, es la cultura y la lengua hispánicas lo que añora.

por ella pero nunca mostrados, ya que no pueden serlo (Castilla del Pino, 1996: 19). Los años transcurren y dejan huella tanto en Zenobia como en Juan Ramón. Al principio del Diario se observa que, en ocasiones, al igual que ocurría en Cuba, la relación entre ambos es algo tensa:

(Muy reposados, pese a la desavenencia entre J.R. y yo.) Esta noche las cosas entre los dos llegaron a su punto culminante y me negué a alquilar el apartamento del centro que él quería por cuatro meses porque me volvería loca si tuviera que soportar esta disputa un mes más (Camprubí, 1995: 5).

Pero el tiempo pasa y el temperamento de los dos se va calmando, según la propia Zenobia reconoce:

La verdad es que en todo momento J.R. no pensaba más que en hacer lo mejor posible para los dos y especialmente para mí. Si hubiéramos hecho esto desde que nos casamos habría sido mejor para los dos. Probablemente la juventud es demasiado arrebatada y egoísta y los años tienen que templarle a uno (Camprubí, 1995: 247).

La condición de *emigrantes* (Camprubí, 1995: 221) de Zenobia y Juan Ramón; los apuros económicos<sup>5</sup> contra los que ella se ve obligada a luchar diariamente; la delicada salud del poeta y su talante pesimista; el tener que residir en puntos geográficos y en casas que no son de su agrado; la consecuencia de esta situación: falta de relación con personas interesantes o, cuando menos, del mismo nivel cultural; la guerra civil española; el ir perdiendo a sus seres queridos...; todo ello va calando en su alma, y en 1940 escribe: «[...] en los últimos cuatro años he estado estancada con un sentimiento de fracaso y de pesimismo desmoralizador» (Camprubí, 1995: 214). No pasemos por alto que en esta afirmación están incluidos los años vividos en La Habana. El transcurrir del tiempo también se refleja en el poeta, Zenobia lo muestra así:

Cuando lo vi a lo lejos caminando por los pasillos, parecía más viejo; me di cuenta de que la guerra y el exilio que han ampliado sus horizontes también lo han envejecido (Camprubí, 1995: 164).

---

<sup>5</sup> Éste es un tema recurrente, muy frecuente a lo largo de todo el Diario. Sólo indicamos algunas páginas a título de ejemplo (Camprubí, 1995: 34, 46, 48, 140, 142, 143, 153, 171, 182, 200, 221.22, 244-46, 339, 342, etc.).

---

Ya vimos, al detenemos en el análisis del anterior volumen, que la redacción del mismo fue para Zenobia «un instrumento de supervivencia» (Cortés Ibáñez, 1994: 194-95) que le servía para desahogarse<sup>6</sup> en el tórrido aislamiento de La Habana. Los dos primeros años de este segundo volumen están escritos en Miami y su clima, tan similar al de Cuba, angustia a Zenobia igual que lo hacía el de la isla (Camprubí, 1995: 6-7); vive en La Florida cuando escribe: «Sola en el porche, me sentí abatida y lloré, lo cual me alivió» (Camprubí, 1995: 12)<sup>7</sup>. No obstante, su estancia en la península resulta más llevadera debido a los intermitentes viajes que realiza a Nueva York, donde se reúne con sus familiares, sobre todo con su hermano Jo, y amigos. El 9 de julio de 1940 Zenobia escribe:

Empiezo este diario, o mejor dicho, lo renuevo. Sin intención de expresar lo mío, pero para ayudarme a salir de este pantano de ociosidad en que estoy sumida por una temperatura de 88 grados y la falta de ocupación habitual. Hoy me he puesto a pensar que debo tener algo que decir y que eso me animará a continuar. No creo que quedarme aquí asándome vaya a conseguir que haga el trabajo de J.R., por eso me irrita más la inutilidad de mi propia existencia en este momento (Camprubí, 1995: 209).

De todo ello deducimos puntos importantes: total reserva de Zenobia en torno a su vida íntima<sup>8</sup>: «Sin intención de expresar lo mío [...]»; estado de ociosidad, no de aburrimiento —entendemos que esta palabra no existe para la activa Zenobia—, por las altas temperaturas y la falta de trabajo; se «agarra» a la redacción del Diario porque la «animará a continuar». Recogiendo las palabras de Blanchot (1996: 5), Zenobia «escribe para no perderse en la pobreza de los días».

El motivo del Diario está claro: servir de aliciente en su monótona estancia en Miami. Y no hay duda alguna en torno a esta afirmación porque, cuando abandonan La Florida, el rasgo más destacado del Diario es su discontinuidad debido, precisamente, a que la vida de

---

<sup>6</sup> Son varios los puntos coincidentes entre Zenobia y Amiel. Éste piensa que el Diario es «un desahogo psicológico, un solaz, una golosina, una actividad perezosa, una falsa apariencia de trabajo» (Amiel, 1996: 108).

<sup>7</sup> Aunque debemos reconocer que de este estado anímico también es responsable el no encontrarse bien físicamente.

<sup>8</sup> Afirmación que se ve reforzada por el hecho de que en ninguno de los dos volúmenes haga referencia a la historia, o al menos a la figura, de Marga Gil Roëssert, de reciente aparición en la prensa (Berasátegui, 1997), y que tanto perturbó a la pareja. La misma reserva se da en sus cartas (Cortés Ibáñez, 1996). Observamos alguna excepción en esta reserva (Camprubí, 1995: 198, 327, etc.).

---

Zenobia ha cambiado y su necesidad de desahogo a través de la escritura no es imperiosa, como lo fue en etapas anteriores. También encontramos algunos de los motivos indicados por Girard (1996: 34) —«El deseo de vivir y de tener una personalidad, a pesar de la disolución permanente del yo, la sed de ser feliz sobre un fondo de angustia [...]»— cuando leemos pasajes como éste:

[...] yo debería estar acostumbrada a la desilusión. Allí, sentada junto al mar, se me vino encima la vida entera y la idea de la anulación gradual de mi personalidad en todo lo que no sea ayuda para los objetivos de J.R. [...].

Pensamos que en el Diario, en los dos volúmenes, también se manifiesta la interrogación de Zenobia ante su nueva posición en el mundo (Girard, 1996: 35), ante su situación de emigrantes que, en cierto modo, la aboca a una etapa de crisis.

Las frecuentes interrupciones que se dan a lo largo del Diario abarcan días, meses e incluso años, tal y como hemos indicado<sup>9</sup>, con lo que este volumen está dentro del «diario íntimo típico», que muestra May (1982: 172), precisamente por interrumpirlo y retomarlo después de intervalos temporales. En 1940 Zenobia comienza el año con gripe, la cual, unida a las secuelas, no le permite escribir más de catorce días. Otras veces —febrero— no escribe porque no ha habido «nada peculiar» (Camprubí, 1995: 186) o porque su estado anímico de abatimiento o desilusión —marzo— no se lo permite. Cuando, después de unos meses, reinicia la escritura no puede evitar hacerlo con digresiones en las que incluye lo más llamativo del pasado no recogido: viajes, su decisión de estudiar en la Universidad y la salud de Juan Ramón como freno a este plan (Camprubí, 1995: 221).

La siguiente interrupción importante, que dura más de dos años y medio —1941, 1942 y hasta noviembre de 1943—, la obliga a escribir: «sentí mucho haberlo abandonado» (Camprubí, 1995: 227), refiriéndose al Diario. En esta ocasión expresa de manera directa el motivo del reinicio: «Voy a reconstruir, para una futura lectura, algunos de los eslabones que faltan» (Camprubí, 1995: 227), palabras que sirven de introducción

---

<sup>9</sup> En una ocasión, al igual que ocurre varias veces en el volumen primero (Cortés Ibáñez, 1994: 198), la interrupción se produce por motivos ajenos a la voluntad de Zenobia y poco después continúa en el punto en que se quedó (Camprubí, 1995: 84-5). No recuerda qué iba a decir, pero «probablemente», tal y como indica, se refiera a Juan Ramón, eje principal de todos sus pensamientos.

a una amplia digresión (Camprubí, 1995: 227-36) en la que recoge todo aquello que más le ha afectado y, así, reconstruye parte de ese pasado que no ha recogido en su Diario<sup>10</sup>. Lo que escribe en este 15 de noviembre, más que un Diario, o al menos el Diario al que nos tiene acostumbrados, es un fragmento narrativo. Escribe con perspectiva, por lo que la narración gana en «amplitud y riqueza valorativa» (Romera Castillo, 1980: 53). Destaca los acontecimientos que tienen una cierta importancia en la vida de la pareja<sup>11</sup>: traslado a Coral Gables —en 1939—, compra de un coche, estudios de Zenobia en la Universidad, enfermedad de Juan Ramón, estancia en Nueva York y asistencia a un concierto de Toscanini —1940—, compra de un chalé... (Camprubí, 1995: 228-36). El carácter narrativo del texto le lleva a algún caso de *prolepsis* (Camprubí, 1995: 232), extremo de todo punto impensable en un Diario y muestra, por otra parte, de autor omnisciente que es en lo que Zenobia se ha convertido en este texto narrativo. Hay que señalar un dato importante: se trata de una «reconstrucción», tal y como la autora indica, y para llevarla a cabo se apoya en las notas, en las fechas recogidas en su agenda (Camprubí, 1995: 227-28), cuya existencia es prueba de la previsión, orden y organización de su dueña<sup>12</sup>. El fragmento, al que venimos refiriéndonos, tiene como eje a Juan Ramón, su delicada salud y termina con dos acontecimientos especialmente dolorosos para la pareja: la muerte de Jo, el hermano favorito de Zenobia, en Nueva York; y la de Eustaquio, hermano del poeta, en Moguer (Camprubí, 1995: 235). Y «Después de eso, la vida se hizo insoportable» (Camprubí, 1995: 235-36).

Se interrumpe la escritura y los recuerdos de Zenobia<sup>13</sup>, que quedan cortados, ya no volverán a ser retomados cuando veinte días más tarde continúe su Diario; el motivo lo indica:

Son tantos los deseos que tengo de escribir sobre el presente que debo interrumpir la reconstrucción de los sucesos pasados [...] (Camprubí, 1995: 237).

<sup>10</sup> Existe alguna otra digresión (Camprubí, 1995: 103) pero nunca de esta extensión.

<sup>11</sup> Hay que señalar que, al hacer recapitulación de acontecimientos, no se limita a recoger lo ocurrido en 1941-1943, sino que retrocede más en el tiempo, llega, incluso, a 1939. Por ello se aprecia más que estamos fuera del texto del Diario propiamente dicho.

<sup>12</sup> Dos años más tarde, en 1945, el Diario lo escribe en una agenda para ese año (Camprubí, 1995: 253-304).

<sup>13</sup> Gracias a la nota aclaratoria —n.º 20— de la editora Graciela Palau de Nemes (Camprubí, 1995: 236) sabemos que Zenobia y Juan Ramón estuvieron en la Universidad de Duke, de mayo a julio; en agosto, en Washington, ciudad en la que se asentaron definitivamente en noviembre de 1942.

Y lo que da alegría al presente es lo animado que se encuentra Juan Ramón ante el trabajo de creación (Camprubí, 1995: 237-38); curiosamente, el poeta comienza a escribir su Diario, para lo que cuenta con la ayuda de Zenobia.

Después de la interrupción de 1944, que dura del 3 de enero hasta el 13 de agosto, la autora reinicia la escritura diciendo: «En mi estado presente no voy a reconstruir el pasado» (Camprubí, 1995: 242). Creemos que su «estado presente» queda aclarado cuando en unas líneas más adelante dice: «[...] estamos atravesando una de las épocas más deprimentes, en que J.R. se niega a pensar o resolver cualquier dilema, y tiende solamente a seguir la línea de menor resistencia [...]» (Camprubí, 1995: 243). La última entrada de este año está provocada por un sentimiento de felicidad; leemos una frase no muy frecuente en Zenobia: «Hoy ha sido un día tan feliz que debo ponerlo por escrito» (Camprubí, 1995: 248). Esa felicidad se la han proporcionado unos regalos de Juan Ramón: una cartera para meter sus papeles, cuando vaya a la Universidad de Maryland a dar clases, y, además, una maleta «de lo más elegante, con un forro encantador» (Camprubí, 1995: 248). Pero no pasemos por alto que esta entrada, y por lo tanto el año, termina con: «¡J.R. estaba tan contento!» (Camprubí, 1995: 249); con ello se muestra una vez más lo que ya conocíamos y que quedó claro en el primer volumen del Diario: el gran amor de Zenobia a Juan Ramón (Camprubí, 1995: 336) que, en infinidad de ocasiones, se manifiesta a través de la ternura (Camprubí, 1996: 188, etc.)

Para las interrupciones de 1945 Zenobia no da ningún tipo de aclaración. Entendemos que anímicamente se encuentra bien y no necesita el desahogo que le brinda la escritura. Para llegar a esta afirmación también nos hemos apoyado en el hecho de que éste es el único año (Camprubí, 1995: 253-304) en el que las entradas de sábados y domingos las hace en una sola, de manera conjunta, sin delimitar qué ocurrió un día y qué el otro. Ello nos hace pensar que Zenobia vive el fin de semana como una unidad, como bloque o eslabón dentro del periodo temporal y que, debido a lo animada que está, no necesita refugiarse en el Diario. Se siente bastante feliz: «Me encanta mi doble vida: la mitad en la universidad y la otra mitad dedicada a la vida doméstica» (Camprubí, 1995: 264).

Una explicación similar encontramos ante las interrupciones y, en ocasiones, falta de escritura que aparecen a lo largo de 1948, año en el que la última entrada muestra una Zenobia feliz: «¡Qué viaje tan maravilloso! J.R. está espléndido. Todo es optimismo» (Camprubí,

---

1995: 311). El primer día recogido en 1949 —14 de julio— comienza refiriéndose al poeta y su estado anímico: «Al ver a J.R. tan contento, yo me siento satisfecha también» (Camprubí, 1995: 315). El siguiente día que recoge es el de su 62 cumpleaños —31 de agosto—: «Un día en que me he sentido completamente feliz sin una sola falla. [...] Un día perfecto» (Camprubí, 1995: 331-32). La interrupción de este año dura los meses de agosto —excepto dos fechas—, septiembre y octubre, y el motivo de la misma lo incluye: «[...] probablemente por estar cansada físicamente de una vida tan llena y variada como hemos llevado últimamente» (Camprubí, 1995: 335). Por fin Zenobia siente que su vida está llena, es feliz<sup>14</sup>. Hay una diferencia notable entre este sentimiento y los que la embargaban mientras vivió en La Habana.

Después del 23 de octubre de 1949 retoma el Diario el 14 de febrero de 1950 y, de nuevo, lo hace recogiendo lo más significativo de ese pasado: su ajustado presupuesto (Camprubí, 1995: 339-40) y la «rutina empobrecedora» (Camprubí, 1995: 342) a la que se ven abocados por su economía. Del último día que incluye este segundo volumen —17 de marzo— tomamos el siguiente fragmento, que pone de manifiesto el sentir de Zenobia: «Me preocupa nuestro porvenir cuando seamos demasiado viejos para seguir en la Universidad. Hay que pensar en soluciones posibles [...]» (Camprubí, 1995: 343).

El punto de vista del Diario es múltiple (Caballé, 1995: 53-4); Zenobia no puede sustraerse a los impactos causados por la salud, actitud ante la vida y estado anímico de Juan Ramón (Camprubí, 1995: 341). Puntos todos éstos que preocupan e influyen en el alma de Zenobia para lograr la paz y felicidad. Los dos son opuestos; mientras que él ama la soledad, el aislamiento (Camprubí, 1995: 33, 35, 57, 65, 154, 155, 204, 205, 228, etc.) y la vida pasiva, ella necesita compañía y actividad a su lado (Camprubí, 1995: 127, 169, 217-20, etc.), bien entendido que no carece de una rica vida interior, que es lo que en realidad la mantiene viva y, además, hace que no se sienta plenamente realizada en el contexto social en que vive y que, como consecuencia, se refugie en el espacio cerrado de su Diario (Caballé, 1996: 100). La oposición entre Zenobia y Juan Ramón también aparece incluso en temas tan importantes como el de Dios:

<sup>14</sup> Aquí recordamos lo que Amiel (1996: 79) incluye en su Diario: «Falsedad del diario íntimo. No dice toda la verdad; refleja los desánimos, desfallecimientos, repugnancias, debilidades, más que los momentos de felicidad [...] Es confidente del sufrimiento y no de la felicidad [...]». Y, en realidad, el de Zenobia recoge más momentos amargos que felices —pensamos que su vida fue así—.

Ayer me rebelé contra uno de los «aforismos» de J.R. Dijo que «en su aburrimiento el hombre inventó a Dios». De ningún modo. Cuando el hombre se vio vencido después de pelear por todo lo que más valía, se volvió a Dios para que lo ayudara cuando ya él no podía ayudarse más (Camprubí, 1995: 56).

Entresacamos de este fragmento dos palabras que se aproximarían a la definición de ambos: «aburrimiento»-J.R., «pelear»-Zenobia. Líneas más adelante, Zenobia completa la opinión vertida cuando dice: «“Dios está con nosotros” y pensé que el hombre inventó a Dios no solamente cuando lo necesitó sino cuando le estuvo agradecido» (Camprubí, 1995: 58).

Además de Juan Ramón, hay otro punto que incide fuertemente en Zenobia, en su logro de paz y felicidad: el lugar geográfico en el que viven. Ella necesita relacionarse, hablar, tener una vida social con gente de su mismo, o similar, nivel cultural; esto no lo consiguió en Cuba o, quizás, sólo en algunas ocasiones; lo mismo ocurrió en La Florida: «La absoluta escasez de personas afines en Miami es espantosa» (Camprubí, 1995: 96). De aquí detesta hasta la música que emite la radio: « [...] para evitar la odiosa música barata que parece estar siempre en las ondas: España, Cuba, Los EE.UU. como si fuera un mal olor» (Camprubí, 1995: 28).

Cuando Zenobia escribe en 1943, la pareja ya está asentada en Washington, un «cambio importante» en su vida, tal y como ella misma indica (Camprubí, 1995: 227), además, ha pasado los últimos meses viajando y acompañando a Juan Ramón en las conferencias dadas en la Universidad de Duke, siempre alejada de Miami... Observemos que los pasajes, que hemos recogido, en los que confiesa ser feliz (Camprubí, 1995: 248, 249, 264, 286, 311, 315, 331-32, etc.) corresponden a su estancia en Washington, bien entendido que aquí también atraviesa etapas de dolor y sufrimiento debido al estado de Juan Ramón. Pero es una mujer positiva y se adapta a todo con facilidad (Camprubí, 1995: 75), cualidad que destaca mucho más por lo difícil del temperamento de Juan Ramón (Camprubí, 1995: 4, 7, 13, 84-5, 207, 211, 258, etc.).

Su estancia en La Florida la consideramos como un intermedio entre la asfixia espiritual que siente en Cuba y este otro tipo de vida, más acorde con sus gustos y necesidades, que le permite vivir inmersa en el mundo de la cultura y relacionarse activamente con personas de su gusto. Durante la estancia en Miami escribe: «Amo al prójimo, pero

necesito expansionarme con alguno de mi clase» (Camprubí, 1995: 13); «Más que nada, me hacen falta personas de cierta clase» (Camprubí, 1995: 213). Realmente, la vulgaridad le resulta difícil de aceptar: «Él comió como un cerdo, hasta gruñía y le dio hipo [refiriéndose a un conocido]» (Camprubí, 1995: 260). Juan Ramón amaba Coral Gables (Camprubí, 1995: 220-21) pero ni en este lugar, ni en Riverdale Zenobia fue feliz:

Viéndolo tan contento me consuelo de lo poco que me gusta este barrio y menos la idea de envejecer en él, porque está tan lejos de mi ambiente natural o tal vez debiera decir acostumbrado, la gente que aquí conozco, que me da un poco de pánico pensar en tener las fuerzas disminuidas y verme encerrada aquí (Camprubí, 1995: 336).

El Diario termina, precisamente, con una evocación de Riverdale, sacada del Diario de 1953, con la que la editora da fin a esta segunda entrega:

No quiero acordarme de los últimos días trágicos de Riverdale. J.R. siempre en hospitales adonde yo iba al terminar mi trabajo en la Universidad (Camprubí, 1995: 344).

Por todo ello podemos decir que, hasta el final de este volumen, los lugares en los que Zenobia se sintió más feliz, desde que salieron de España en 1936<sup>15</sup>, fueron Nueva York y Washington; y no es difícil afirmar que es por el tipo de vida que estas ciudades le permitían llevar.

Zenobia conoce muy bien a Juan Ramón (Camprubí, 1995: 57, 61, etc.), le preocupan sus etapas de creación (Camprubí, 1995: 150) y siempre ha sido consciente de la importancia del trabajo del poeta al que ayuda y con el que colabora constantemente (Camprubí, 1995: 171, 178, 179, 195, etc.) de manera gustosa: «Trabajé mucho con J.R. antes y después. Estas horas son las más felices» (Camprubí, 1995: 292). Juan Ramón depende de ella (Camprubí, 1995: 68, 77, 85, etc.) prácticamente en todo y Zenobia es consciente de que su incondicional ayuda no es positiva: «[...] mientras más lo protege una, a la larga

---

<sup>15</sup> Cuando abandonaron España lo hicieron con pasaporte diplomático y Juan Ramón fue nombrado Agregado Cultural Honorario de la Embajada de España en Washington (Camprubí, 1995: 142, Nota 193).

es peor para él, pues le impide desarrollar sus propias defensas» (Camprubí, 1995: 84-5). Esta dependencia es mucho más fuerte en EE.UU. debido a que Juan Ramón no habla inglés (Camprubí, 1995: 228); a esto se une el que el poeta va envejeciendo y, cada vez, la necesita más. En ocasiones, y debido al temperamento egoísta de él (Camprubí, 1995: 13, 25, 93-4, 180-81, 196, 205, etc.), Zenobia llega a exasperarse (Camprubí, 1995: 196). Ello ocurre, sobre todo, durante su estancia en Miami; ya que una vez en Washington y teniendo su trabajo ya no se siente tan angustiada. Para ella, tal y como afirma, es importante descubrir que «tengo más capacidad que la que me atribuyo» (Camprubí, 1995: 189), lo que prueba que es una persona sincera. No obstante, en Zenobia no se da el cambio profundo en la concepción que tiene de sí misma, al que se refiere Girard (1996: 32), y es que en el Diario no se ha dado el paso de la intimidad a la publicación.

Es una mujer inteligente y, por lo tanto, consciente de su sacrificada vida; se ha prestado a ella, tal y como recogimos (Cortés Ibáñez, 1994: 193); tiene una visión muy clara de la relación que existe entre ambos:

Lo más probable es que J.R. estuviera muerto o completamente loco de haber seguido su suerte, pero el día en que unió su destino al mío, cambió ese fin. Después de todo, yo soy en parte dueña de mi propia vida y J.R. *no puede* vivir la suya aparte de la mía. Y yo no acabo de ver ningún ideal por el que valga la pena dar la vida, pese a todo lo que se proclama. En esta empresa nuestra, yo siempre he sido Sancho (Camprubí, 1995: 21).

Con su actitud diaria siempre llena de sacrificios —muestra de su amor al poeta (Camprubí, 1995: 42, 105, 108, 110, 119, etc.)— hace que se destaque más la figura de Juan Ramón (Camprubí, 1995: 4). Viven todavía en Miami cuando escribe:

[...] y sobre todo la idea de que cuando J.R. quiere algo no importa lo útil, siempre estoy dispuesta a hacer sacrificios para que él pueda tenerlo, mientras que cuando yo quiero algo, aunque sea la cosa más mínima, si implica cooperación de su parte, basta que yo lo quiera para que él quiera lo contrario. No se le ocurre ni pensar que pueda sacrificarse para complacerme. Sin embargo, da por sentados todos mis sacrificios y los olvida tan pronto que no cuentan para nada (Camprubí, 1995: 180-81).

Ya sabemos que Zenobia no es una mujer exigente y son las pequeñas cosas las que la hacen feliz: «un pequeño vaso con un adorno amarillo y la forsitia», que el poeta ha dejado sobre su escritorio (Camprubí,

---

1995: 278); la bienvenida que le da Juan Ramón al llenarle la casa de lilas y que hace que Zenobia confiese: «Estamos encantados de estar juntos otra vez» (Camprubí, 1995: 286). Estos hechos le dan felicidad por partida doble: porque provienen de Juan Ramón y porque ama las flores, punto éste que queda probado a lo largo del volumen (Camprubí, 1995: 195, 201, 212, 291, 293, 295, 308, 317, etc.).

En el Diario observamos un cierto desorden, claramente explicado por la inmediatez de los acontecimientos recogidos en la escritura, la cual está marcada por el discurso vital de la autora (Caballé, 1995: 54); a excepción de los pasajes indicados, en la obra sólo hay perspectiva de lo cotidiano. Al igual que ocurrió en el volumen anterior, Zenobia es exacta y precisa, ofreciendo gran cantidad de detalles de todo tipo, incluida la debilidad del poeta por las corbatas (Camprubí, 1995: 10, 11, 16, 23, 31, 40, 44, 52, 70, etc.); y estos detalles<sup>16</sup> son los que dan una atmósfera especial al Diario (Caballé, 1996: 104) y muestran que éste está abierto a «cualquier cosa» (Didier, 1996: 39), además de dilatar el tiempo y aportar una dimensión intrahistórica (Muñoz Millanes, 1996: 141-46). Hasta hay algún pasaje en el que incluye todas las tareas realizadas a lo largo del día, para lo que se sirve de enumeraciones, siempre con estructuras sintácticas rápidas, de corta extensión, yuxtapuestas (Camprubí, 1995: 210), con lo que la técnica lingüística empleada colabora en mostrar la actividad de Zenobia (Bou, 1996: 134). Algunas de las tareas consisten en sus avances culinarios, indicando, incluso, el menú (Camprubí, 1995: 14, 55, 124, 155, 11, etc.), ahora que se ve obligada a cocinar —en Madrid tenía servicio y en Cuba vivían en un hotel—, aunque ésta no es la actividad que más la divierte. En una de las entradas hace una lista numerada de cosas que quiere «comenzar a hacer enseguida», y que son tan variadas como: «Clase de cocina», «Decoración» o «Tratar de escribir para ganarme la vida» (Camprubí, 1995: 151), que, por otra parte, muestran la faceta organizadora de Zenobia. Y todos estos detalles domésticos, cotidianos quedan recogidos en el espacio íntimo, transformados, trascendidos de su propia vacuidad, vertebrados por el paso del tiempo (Caballé, 1996: 102-103).

Con Zenobia asistimos a sus aniversarios de bodas —2 de marzo— (Camprubí, 1995: 22, 193, 274); a su cumpleaños —31 de agosto—, almorzando «a lo grande», como le gusta, en el Butler Hall de Nueva

<sup>16</sup> El detalle no es privativo de Zenobia; Amiel (1996: 115) reconoce estar perdido en él.

York (Camprubí, 1995: 109); al recibir alguna sorpresa de Juan Ramón (Camprubí, 1995: 301); o a la preparación de los regalos de Navidad (Camprubí, 1995: 147, 170), fechas que le producen tristeza por el aislamiento en que se encuentran (Camprubí, 1995: 168-69).

Las rememoraciones de hechos y situaciones especialmente dolorosos se convierten en tema recurrente: el saqueo de su casa de la calle Padilla de Madrid (Camprubí, 1995: 66, 76, 77, 87, 90, 91, 92, etc.); el muy frecuente de la guerra civil (Camprubí, 1995: 11, 13, 15, 20, 22, 25, 26, etc.); y las alusiones a la política española (Camprubí, 1995: 147, 148, 165, 241, etc.). Todo ello, en ocasiones, deriva en reflexiones: «Los políticos convirtieron nuestra vida en un infierno, porque J.R. se entusiasma y no sabe hacia dónde van hasta que es muy tarde» (Camprubí, 1995: 165); reflexiones que, por otra parte, ilustran la figura del poeta y dejan entrever la línea de la autora (Camprubí, 1995: 43) y sus sentimientos:

El hecho es que siento rencor respecto a la mayoría de mis paisanos que han recibido mucho de mí sin devolverme gran cosa (Camprubí, 1995: 69).

No obstante, se da una «nivelación de los acontecimientos» a lo largo de la escritura (Caballé, 1995: 55).

Este volumen aporta información sobre temas no aparecidos en el anterior. En el redactado en Cuba, Zenobia hablaba de las depresiones y enfermedades del poeta, sin aludir a las propias. No ocurre lo mismo en esta segunda entrega; tiene algunos años más y aparecen achaques: eczema en las manos (Camprubí, 1995: 57, 59, 69, 73), por lo que Juan Ramón, en algunas ocasiones friega los platos, actitud que enriquece la figura del poeta; problema de encías, artritis, problemas en la rodilla, un lipoma en el vientre que padecía desde joven, molestias en la vista (Camprubí, 1995: 69, 70, 118, 120, 318). Además de mostrarse interesada por las revisiones ginecológicas preventivas del cáncer (Camprubí, 1995: 71), lo que la lleva a visitar la consulta de la Dra. Macfarlane (Camprubí, 1995: 129-30), pionera en la investigación del cáncer femenino.

De Juan Ramón no sólo tenemos noticia de su estado anímico y espiritual (Camprubí, 1995: 236, 243-46) sino también de su anemia, constante cansancio, lumbago, colitis, vómitos, enfriamiento, fiebre y problemas con un brazo (Camprubí, 1995: 92, 119, 131, 141, 222-23,

230-31, 242, 154). Es tan infrecuente encontrar bien a Juan Ramón que no podemos evitar recoger esos momentos: «está muy bien moralmente y contento que es lo principal» (Camprubí, 1995: 311); durante su estancia en Buenos Aires: [...] J.R. está convertido aquí en un Gandhi [...] y en un Frank Sinatra» (Camprubí, 1995: 333). Cuando el poeta se encuentra menos deprimido lo manifiesta: «Me dice cuánto disfruta y cuánto le ayudo y: “Habla un poco conmigo que después de muertos ya no podremos hablar”» (Camprubí, 1995: 296), muestra esto último de diálogo reconstruido.

El hecho de ser una pareja conocida hace que se relacionen con muchas personas, la mayoría bastante conocidas también, por lo que, tal y como Lejeune (1996: 59) afirma, resulta más fácil seguir su vida. Zenobia recoge toda esta actividad y por ello este volumen, al igual que ocurrió con el anterior (Cortés Ibáñez, 1994: 197), es, en parte, una crónica social con la aparición de figuras tan destacadas como A. Machado, José Gaos, Besteiro, García Lorca, Unamuno, Rusiñol, Hitler, Franco, Mussolini, Eugenio Florit, Dulce María Loynaz, Thomas Mann, Jiménez Fraud, etc. (Camprubí, 1995: 20, 22, 24, 29, 53, 42, 47, 39, 83, 190, 297, 310, etc.). En ocasiones se incluyen elementos atemporales, como ocurre con la conferencia de Zamora Vicente a la que califica de «lamentable y aburrida» (Camprubí, 1995: 181). Otras veces el objeto de la crítica es el mundo americano —EE.UU.—: lo artificial y nuevo que es; sus intereses económicos planeando sobre los demás países; las nuevas construcciones de viviendas familiares, llamadas «Gallinópolis» (Camprubí, 1995: 50, 133) por Juan Ramón; y su tipo de sociedad (Camprubí, 1995: 38, 39, 50, 96). Esta crítica, en alguna ocasión, se hace extensible a España, a la vida «vacía y llena de pequeñeces» de Sevilla (Camprubí, 1995: 44), o a la visión negativa que Zenobia tiene de las mujeres de su edad (Camprubí, 1995: 161).

La autora, empedernida lectora<sup>17</sup>, alude a revistas y periódicos, la mayoría de ellos muy conocidos: *Virginia Quarterly Review*, *Life*, *Vogue*, *Time*, *Mein Kampf*, *La Prensa* —de Jo Camprubí—, *ABC de Sevilla*, *Nosotros*, *Heraldo de Aragón*, etc. (Camprubí, 1995: 21, 25,

<sup>17</sup> Tal y como indica la editora, Zenobia suele leer libros acabados de publicar (Camprubí, 1995: 30, 34, 38, 42, 89, 191, 213, 234, 244, 272, etc.), aunque con alguna excepción (Camprubí, 1995: 19). La lectura la transporta a tiempos pasados, como ocurre con *This is my Story*, de Eleanor Roosevelt (Camprubí, 1995: 37). Podemos afirmar que, en general, los autores que lee son extranjeros, sobre todo americanos; por señalar alguno de los más conocidos: Hemingway, Malraux, Maurois, etc.

54, 56, 65, 67, 69, 89, etc.) y, en alguna ocasión, deja entrever la censura existente en estos medios de comunicación (Camprubí, 1995: 73). Por la pluma de Zenobia también tenemos noticia de hoteles, restaurantes y clubs<sup>18</sup>. Aficionada al cine, incluye alguna de las películas del momento (Camprubí, 1995: 32, 106, 111, 130, 169, 285, etc.), con actrices como Greta Garbo. De sus asistencias al teatro recoge algunos títulos: *Historias de Filadelfia* con Katherine Hepburn, o *Roberta* con Fred Astaire y Ginger Rogers (Camprubí, 1995: 135, 293). La música se deja sentir a lo largo del Diario, por los conciertos que, con frecuencia, Zenobia y el poeta escuchan en la radio los sábados, o cuando asisten a los mismos, sobre todo en Nueva York.

En el anterior volumen del Diario ya conocimos la faceta viajera de la autora que, en el presente, se amplía. Con ello nos muestra características de su personalidad: inquietud, actividad, curiosidad... Cuando viven en La Florida es frecuente ver a la pareja visitar distintos lugares de la zona —Matteros, Hammock, Tahití, los Cayos, etc.—, al principio en autobús, después conduciendo Zenobia. Los vemos viajando desde Miami a Nueva York para pasar algunas cortas temporadas visitando a parientes y amigos. El primer viaje lo hacen en barco (Camprubí, 1995: 95), el siguiente, en 1940 (Camprubí, 1995: 202-209, 215-18), en coche; éstos son los que le gustan a Zenobia porque puede detenerse donde desea y apreciar y saborear paisajes, lugares, personas... para dar una visión de todo ello en páginas posteriores (Camprubí, 1995: 229), deteniéndose siempre en el detalle, en lo mínimo pero que tiene tanto valor para ella (Camprubí, 1995: 308). En ocasiones muestra pasajes muy bellos:

Este ha sido un otoño maravilloso, tan largo y soleado, casi sin lluvia, de modo que la mudanza de las hojas ha sido larga y como suspendida en su mayor hermosura (Camprubí, 1995: 335).

Cuando están en Nueva York, mientras él trabaja ella pasa los fines de semana en la playa, en Woodmere —Long Island—, donde la familia de José Camprubí tiene su residencia en verano. También pasa

---

<sup>18</sup> Hoteles de Miami como el Albion, el Nautilus y el Sevilla (Camprubí, 1995: 170-72). Restaurantes de esta misma ciudad: Alkazar, San Sebastián y Green Candle (Camprubí, 1995: 12, 144, 172). Clubs y restaurantes de Nueva York y Washington: Butler Hall, Art's Club, Sulgrave, Congressional Club, Garfinkel, Trois Lions, Meridian Hill, Schraffs, Pierre, etc. (Camprubí, 1995: 130, 288, 340, 258, 271, 280, 285, 294, etc.).

---

algunos días en Litchfield, con su prima Hannah, donde se reúne con amigos de su juventud y desde donde viaja a lugares cercanos (Camprubí, 1995: 106). El resto del tiempo lleva una activa vida social: come y cena fuera de casa, se reúne con amigos a la hora del té o del cóctel, y asiste a conciertos, cine, teatro y museos. Casi nunca la acompaña Juan Ramón<sup>19</sup> —ya sabemos que no es aficionado a tanta actividad—. También realiza algún viaje a Boston para visitar a su prima Zenobia (Camprubí, 1995: 116-18). Del viaje a Buenos Aires, en 1950, sabemos por la carta que escribe a Olga Bauer (Camprubí, 1995: 333-35), y es que está viviendo un periodo de activa felicidad.

En lo escrito en 1949 Zenobia incluye dieciocho textos descriptivos (Camprubí, 1995: 318-31), en los que muestra los diferentes cuartos que ha tenido a lo largo de su vida, cada uno de ellos precedido por un título<sup>20</sup>. ¿Cuál es el motivo de estos textos? Simplemente una frase de Juan Ramón, en relación con el cuarto que ocupa en Riverdale: «“¡En la vida has tenido un cuarto tan bonito como éste!”» (Camprubí, 1995: 318). Y Zenobia nos habla de las paredes que la han acogido<sup>21</sup>, revive el pasado,

---

<sup>19</sup> Ya hemos hecho referencia a los viajes que realizan los dos en su coche cuando Juan Ramón da conferencias en la Universidad de Duke. Cuando ya viven en Washington Zenobia viaja para visitar a sus familiares (Camprubí, 1995: 282-86); en algunas ocasiones van los dos juntos a Nueva York, conduciendo Zenobia (Camprubí, 1995: 307-309).

<sup>20</sup> Mi cuarto, Malgrat, Barcelona, Sarriá, Tarragona, Valencia, Newburgh, Flushing, Amity St., [Paseo de la] Castellana, [Calle] Conde de Aranda, [Calle] Velázquez, [Calle] Padilla, Cuba, Coral Gables, Washington, Riverdale y [Buenos Aires] (Camprubí, 1995: 318-31).

<sup>21</sup> De la casa de Malgrat recuerda lo grande que era su cuarto y la «seguridad de la gran cama hospitalaria» de su madre (Camprubí, 1995: 319). Su segunda habitación fue compartida con la abuela, en el hermoso piso del Paseo de Gracia; de ella guarda más y más precisos recuerdos: su primera biblioteca —antes de los ocho años—, sus primeros vestidos y el primer recuerdo triste: la muerte de la abuela (Camprubí, 1995: 321). El primer cuarto para ella sola es el de la casa de Sarriá: pequeño, daba al jardín y se completaba con una salita contigua, exclusiva para Zenobia —aquí vivió de los nueve a los doce años—. En este cuarto Zenobia comenzó a sentir responsabilidad e independencia: «la estancia en esta casa no era del todo feliz por la sombra de papá y porque Raimundito se empezó a “descarriar”» (Camprubí, 1995: 323). Desde su cuarto de Tarragona veía el mar y, durante su estancia en esta casa, despertaron en ella nuevos sentimientos: ya se iba haciendo una señorita.

La vida en Valencia fue gris y aburrida; sentimiento fuerte que hasta borró el recuerdo de su cuarto: «¡Parecía que la vida se había secado!» (Camprubí, 1995: 325). De la habitación que ocupó en Newburgh —cerca de Nueva York— lo mejor era la vista: el río, helado en invierno y azul en verano. Instalada en Nueva York, en el área residencial de Flushing, fue completamente feliz; no era sólo su pequeño cuarto, dando sobre árboles y praderas, era también el ambiente y la cantidad de amistades que tenía. Con ello nos anticipa la faceta de su carácter que después mostrará tantas veces. Viviendo en la casa de Amity St., Zenobia se da cuenta de la realidad de su familia, de las estrecheces económicas, si se compara con la familia de su madre. De regreso a Madrid, ocupa un dormitorio, el último antes de su boda, cuyo balcón da a la Castellana. No fue

acto que denomina «mi deleitable recuento» (Camprubí, 1995: 319). A simple vista, estos textos nos dan a conocer el contexto, el marco en el que se desarrolla la vida de Zenobia, pero en ellos hay algo más que es lo que nos interesa por tratar aquí de la autodiégesis en la autora. Gracias a ellos conocemos el devenir de la familia de Zenobia y de los sentimientos de ésta con respecto a aquella: la falta de entendimiento con su padre, el «descarrió» de su hermano Raimundito, la marcha de éste a Suiza y la opinión que le merece a Zenobia —«un sin fundamento» (Camprubí, 1995: 325)—; la enfermedad de su hermano José a causa del trabajo, su matrimonio; las malas relaciones de Raimundo y su madre; la difícil convivencia entre Zenobia y su padre, la falta total de cariño hacia él; el miedo de Zenobia a conocer a alguien y casarse porque implicaría que no podría organizar su vida en EE.UU.; el empleo de dos dormitorios desde los primeros tiempos de su matrimonio, para terminar con el sentimiento que embarga a Zenobia pocos días antes de cumplir sesenta y dos años: «Al fin me estoy poniendo vieja» (Camprubí, 1995: 330).

En conjunto son textos sencillos como lo es su autora, de tono descriptivo con algunas notas intimistas, tal y como acabamos de recoger, que son un claro ejemplo de la injerencia de la biografía en el diario íntimo, posiblemente sin que la autora sea consciente, en ocasiones, de ello. La ordenación que Zenobia hace del pasado, del conjunto de toda su vida es muestra clara de que estamos en terreno autobiográfico (May, 1982: 176-83). El lapso de tiempo que hay entre el pasado en el que ocurrieron los hechos y el presente permite que el recuerdo haya reposado en la memoria; ha perdido frescura pero ha sobrevivido al paso del tiempo, prueba de que lo que queda es lo importante para ella. El recapitular etapas de su vida le obliga a situar lo que es en la perspectiva de lo que ha sido (Gusdorf, 1991: 13).

---

feliz en él; allí tuvo que abandonar la idea de regresar con toda la familia a EE.UU., para establecerse en ese país, y aceptar la de organizar su vida en España.

El primer dormitorio de casada fue el de la Calle Conde de Aranda: triste pero cómodo, con vistas a un patio. En la siguiente casa, de nuevo, tuvo dormitorio propio. Muerto su padre, la madre fue a vivir con ellos y cambiaron de piso, ahora en la calle Velázquez; el dormitorio del matrimonio daba al Guadarrama, «unas veces nevado y otras azul» (Camprubí, 1995: 329). Es la casa que más gustó a Zenobia. Nuevamente cuartos separados en la Calle Padilla.

A partir de aquí sus restantes dormitorios estuvieron en el extranjero. En La Habana, en un hotel con vistas al Caribe; en Coral Gables, los dormitorios eran «confortables y americanísimos» (Camprubí, 1995: 330). En Washington, el cuarto de Zenobia daba, por un lado, «sobre chopos» y, por el otro, a «horizontes lejanos» (Camprubí, 1995: 330). El último dormitorio que recoge, en el que escribe estos textos, es el de su casa de Riverdale, que es claro y da al jardín, a la frondosidad de los robles. Pero a Zenobia no le gusta la casa: «este ambiente espantosamente limitado y pequeño burgués que me asfixia» (Camprubí, 1995: 331).

---

Zenobia recuerda y nosotros conocemos etapas de su vida, a la vez que percibimos los posos que ésta ha dejado en su alma.

### Referencias bibliográficas

- AMIEL, H.F. (1996). *En torno al diario íntimo*. Edición de R. Jaccard, Traducción y prólogo de L. Freixas. Valencia: Pre-Textos.
- BERASÁTEGUI, B. (1997). «Historia de Marga». *ABC Literario* 275, 7-2-1997, 16-25.
- BLANCHOT, M. (1996). «El diario íntimo y el relato». *Revista de Occidente. El Diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles* 182-183, 47-54. Traducción de P. de Place.
- BOU, E. (1996). «El diario: periferia y literatura». *Revista de Occidente. El Diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles* 182-183, 121-135.
- CABALLÉ, A. (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*. Málaga: Megazul.
- (1996). «Ego tristis. El diario íntimo en España». *Revista de Occidente. El Diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles* 182-183, 99-120.
- CAMPRUBÍ AYMAR, Z. (1991). *Diario 1. Cuba (1937-1939)*. Traducción, introducción y notas de Graciela Palau de Nemes. Madrid: Alianza Tres.
- (1995). *Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*. Traducción, introducción y notas de Graciela Palau de Nemes. Madrid: Alianza Tres.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1996). «Teoría de la intimidad». *Revista de Occidente. El Diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles* 182-183, 15-30.
- CORTÉS IBÁÑEZ, E. (1994). «Zenobia Camprubí en sus escritos autodiegéticos». *Barcarola* 44-45, 191-199.
- (1996). «Juan Ramón y Zenobia en sus cartas». *Barcarola* 50, 24-27.
- DIDIER, B. (1996). «El diario ¿forma abierta?». *Revista de Occidente. El Diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles* 182-183, 39-46. Traducción de L. Freixas.
- GIRARD, A. (1996). «El diario como género literario». *Revista de Occidente. El Diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles* 182-183, 31-38. Traducción de L. Freixas.
- GUSDORF, G. (1991). «Condiciones y límites de la autobiografía». *Suplementos Anthropos* 29, 9-18. [Artículo traducido por Ángel G. Loureiro. Publicado originalmente en *Formen der Selbstarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert* (Berlín, Duncker y Humblot, 1948, 105-123).]

- LEJEUNE, Ph. (1996). «La práctica del diario personal: una investigación». *Revista de Occidente. El Diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles* 182-183, 55-75. Traducción de L. Freixas.
- MAY, G. (1982). *La autobiografía*. Traducción de D. Torres Fierro. México: Fondo de Cultura Económica.
- MUÑOZ MILLANES, J. (1996). «Los placeres de los diarios: el caso de María Manent». *Revista de Occidente. El Diario íntimo. Fragmentos de Diarios españoles* 182-183, 136-146.
- ROMERA CASTILLO, J. (1980). «La literatura autobiográfica como género literario». *Revista de Investigación, Colegio Universitario de Soria*, 49-54.
- (1981). «La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura». En *La literatura como signo*, J. Romera Castillo, (ed.), 13-56. Madrid: Playor.
- SENABRE, R. (1995). Reseña de *Diario II. Estados Unidos (1939-1950)*, Zenobia Camprubí. *ABC Literario* 204, 29-9, 7.

# **LA DESPEDIDA, MODERNO SUBGÉNERO DE LA ELEGÍA**

**Paz Díez-Taboada**

Centro Asociado a la UNED de Madrid

En épocas relativamente recientes ha sido discutida e, incluso, negada la existencia de los géneros literarios y, también, su validez instrumental para el estudio de la literatura, sin embargo, nadie duda hoy de ellas ni de que el estudio deductivo de una serie literaria como constituyente de un género o subgénero, es cuestión de capital importancia en la orientación actual de los estudios literarios, tanto teóricos como históricos. Por géneros literarios entendemos las variedades o especificidades pertenecientes a cada una de las tres categorías generalizadoras de la taxonomía literaria, o sea, a la lírica, la épica o narrativa y la dramática (Kayser, 1972: 438-445). La crítica considera que pertenecen a alguna de estas categorías aquellas obras que, en conjunto, presentan un haz de rasgos estilísticos, estructurales y temáticos comunes, o sea, particularidades semejantes de invención, disposición y elocución<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «El género debe entenderse como agrupación de obras literarias, basada tanto en la forma exterior (metro o estructura específicos) como en la interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente: tema y público)» (Wellek y Warren, 1959<sup>2</sup>: 278).

Por otra parte, «la categoría de género es, en principio, relativa, histórica, tradicional y empírica. Es un trabajar provisional de la mente crítica sobre una serie de datos históricos individuales que se repiten, en algunos de sus aspectos por lo menos, y que el crítico trata de tipificar» (Díez Taboada, 1964: 13). Según esto, la determinación de una serie literaria como constitutiva de un género o subgénero que no haya sido considerado tradicionalmente como tal, debe establecerse sobre la relación que dichas obras guardan entre sí, en cuanto que presentan unos determinados rasgos comunes que genéricamente las definen.

Además, un género no ha existido siempre ni universalmente, sino que ha llegado a serlo en un determinado período histórico-literario, porque «un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación» (Todorov, 1988: 34). Surgidos en épocas lejanas y habiendo tenido múltiples tipos y variantes en su larga historia, unos existen aún en nuestros días, como la tragedia, la comedia o la misma elegía; aunque otros, como la epopeya, el épodo o el poema épico, han desaparecido; algunos han surgido en épocas modernas (la novela, tal como hoy se entiende, o el sainete y el *vaudeville*) y, sin duda, otros nuevos están gestándose.

Los temas y estructuras que, implícitos o explícitos, latentes o expresos, se encuentran en obras precedentes, tras lentos y complejos procesos de re-literaturización, se decantan en nuevas obras que, si en parte enlazan con las anteriores y las continúan, al mismo tiempo, divergen de ellas hasta tal punto que bien pueden considerarse como iniciadoras de géneros o subgéneros distintos. Por tanto, un género no surge *ex nihilo*, sino que se nutre de la propia tradición literaria, que no es la inmovilidad de la repetición mimética o la vuelta al pasado, sino, bien al contrario, la necesaria retroalimentación que posibilita las nuevas creaciones.

Por último, puesto que «los géneros son una realidad histórica..., sólo podemos conocerla y comprenderla según va sucediendo» (Díez Taboada, 1964: 13), o sea, en su propio devenir. Por tanto, el estudio de una serie como supuesto género o subgénero literario ha de basarse en la observación de la praxis poético-literaria que los autores hayan puesto en juego, procediendo por imitación y diversificación, por decodificación y codificación, a partir de obras literarias precedentes; pues, por supuesto, antes que creador, el poeta ha sido lector de obras anteriormente creadas y, sobre todo, receptor de una determinada tradición literaria.

---

Si aceptamos que la *Elegía* es un género lírico históricamente constituido, con diversos tipos y modalidades en su larga y rica tradición —y sin solución de continuidad hasta la fecha—, también podemos establecer que, en una determinada época de su devenir histórico, una de sus variantes, la *Despedida*, se constituyó en un subgénero o especificidad poética de dicho género, con invención (*argumenta* e imaginario), disposición (estructura) y elocución (retórica o estilística) propias.

## LA ELEGÍA

Heredera de sus homónimas griega y latina, la elegía, tal y como modernamente se concibe, no es coincidente totalmente con ellas ni en su temática y estilo ni, desde luego, en su métrica —el dístico elegíaco, imitado en las lenguas modernas por la combinación de endecasílabos y heptasílabos o sólo por los primeros, en tercetos encadenados—. De origen griego<sup>2</sup>, el término fue recuperado en el Renacimiento para denominar el género al que pertenecían poemas de tema más o menos relacionado con el de las elegías de la antigüedad clásica; o sea, que poseían una amplia temática digresiva, pero siempre centrados en la consideración meditativa o reflexiva del valor de las cosas humanas: el amor, la amistad, el paso del tiempo, la condición mortal del hombre y, sobre todo, la inexorabilidad de la muerte<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> «La métrica de la Elegía, basada en el dístico llamado *elegíaco* —un hexámetro y un pentámetro— [...] Cada hexámetro iba seguido de un epifonema formado por la fusión de dos elementos dactílicos catalécticos: al relato o exposición del cantor, seguía el lamento del coro [...] El acompañamiento musical de la flauta, que entra en Grecia, procedente de Asia, en el siglo VII a.C., favorece la formación de este tipo de estrofa. Pero quizás no deba limitarse el origen de la elegía al canto de duelo en el banquete fúnebre, pues parece haber relación entre ella y cultos como el de Demeter y, de otra parte, la palabra *élegos*, seguramente no griega, tiene relación con glosas que designan simplemente el estado de locura que los griegos consideraban consustancial con la creación poética» (Rodríguez Adrados, 1956: XIV-XV).

<sup>3</sup> «Del elogio del muerto pueden derivarse fácilmente la parénesis y las consideraciones morales y las generales sobre la vida [...] La Elegía es por antonomasia la poesía de la exhortación y la reflexión sobre los temas más diversos: militares, políticos, morales, sobre el sentido de la vida humana, etc. No faltan tampoco los himnos a los dioses, los temas autobiográficos ni [...] la narración» (Rodríguez Adrados, 1956: XIV y XVI). «Los temas que nos parecen la materia misma de la elegía, audacias y temores de los amantes, aspiración a la naturaleza bucólica, la enfermedad, la *separación* y la muerte, los arrebatos y la desesperación eran cultivados indiferentemente en toda clase de metros, algunos tan complicados y denotando un virtuosismo tal que parecían una caricatura de la pasión sincera» (Bayet, 1966: 281; cursivas nuestras en éste y demás casos).

De lo dicho se infiere que, por su doliente elocución, imaginario melancólico y temática generalizadora sobre el dolor de amar, vivir y morir, una elegía es un discurso poético sobre el sentido último de la vida humana o, más precisamente, la consideración del hombre como *ser para la muerte*. La reflexión sobre su inexorabilidad —en principio, de la ajena, pero ésta es, por supuesto, anuncio e imagen de la propia— lleva al poeta, desde la memoria del ayer al encuentro de un tiempo intemporal y de un lugar utópico donde ubicar al muerto, pero también, por extensión y en ultimidad, al yo propio —autor implícito o voz que habla— en un más allá o estado *postmortem*.

De manera más o menos explícita, en este movimiento pendular consiste la estructura básica o desarrollo de toda elegía —y, por extensión, de todo poema elegíaco—: del *entonces* al *luego*, del ayer perdido a su recuperación en un posible mañana imaginado. Pero, como una vez terminado su tiempo —la edad—, no hay futuro cierto para el hombre, la elegía intenta, por medio de la memoria y de la palabra, transmutar al hombre muerto en palabra viva que, comunicante con todos los demás posibles receptores, haga vivir de nuevo al que murió, lo vivifique de manera sustancialmente distinta, previniendo, así también, la extinción de la voz y del ser del propio poeta. Sin duda, la recuperación de lo perdido se hace virtualmente posible en el topos que es el propio texto poético, con el que se pretende conjurar la azarosa temporalidad por medio de la intemporalidad del arte. El poema, pues, es un sistema de coordenadas en el que se produce la pervivencia de lo perdido: la del hombre muerto en poema vivo y, por tanto, también la permanencia de la palabra del propio autor más allá de su existencia efímera.

Todo ello no obstante, la certeza del acabamiento de la humanidad y aun del universo lleva a muchos poetas a no conformarse o consolarse con la transvivificación poemática, ni para el ser querido desaparecido ni aún para ellos mismos. La esperanza en una vida futura —o en cualquier otro tipo de trascendencia— no sólo natural e histórica, sino transhistórica y sobrenatural, auténticamente suprahumana, hace que la mayoría de las elegías cuyos autores pertenecen a un contexto socio-cultural religioso —aunque no siempre pueda comprobarse si realmente poseían creencias de este tipo—, den una salida también religiosa a la cuestión más misteriosa y sin respuesta de todas: la muerte. Todo poema sobre la muerte es un triunfo de la razón sobre la sinrazón, de la palabra sobre el balbuceo y el quejido de dolor por la muerte del ser querido y, además, por la propia muerte. Pero, sobre todo, es un canto de afirmación del vivir humano, en

general, y de la propia vida: a través del arte, dar cauce al dolor oculto, ordenándolo y estructurándolo, hacer sonar la voz para acallar el grito, gramaticalizar la confusión, poner de relieve y afirmar el propio yo en el arte, expresando el anonadamiento y el estupor que la muerte causa y, también, la nostalgia del feliz tiempo pasado y la melancolía del vivir.

## Tipos de elegía

A lo largo de la historia de la literatura, la elegía ha recibido distintas denominaciones, según que los poemas llorasen la muerte de un ser querido o, en general, lamentaran lo pasado y ya perdido: el amor roto u olvidado (la separación de los amantes o la ruptura), el paso del tiempo (infancia o juventud), la partida de la patria o el destierro, etc. Así, el género elegía ha recibido, desde el Renacimiento y en toda Europa, distintas denominaciones, cultas unas, populares otras, según qué objeto se lamentara y de qué forma: *planto*, *trenos*, *nehemías*, *epicedio*, *endechas*, etc.

En sus *Anotaciones* a la obra de Garcilaso, Fernando de Herrera (1973: 290 y 291) analiza los modelos de la elegía clásica —de Tibulo, Propercio y Ovidio, entre otros— y, siguiendo a Scalígero, dice que «llamáronse *versos élegos*, de la conmisericación de los amantes» y distingue cuatro temas principales: *amoroso*, *funeral*, *histórico* y *de circunstancias*. Poco después, López Pinciano (1953: 293-294) se refería a la diversidad de nombres y a la amplia variedad de temas que trataba la elegía:

«Los [poemas] que se hazían a *partidas* y tornadas de amigos eran assimismo muchos, porque según a lo que *yuan los ausentes*, y las tierras y las marcas que auían de passar y otras cosas, assí les dauan los nombres. Los *Élegos* y miserables poemas fueron también no pocos, porque los que se hazían a suuersiones de patrias, llamaban *Threnos* o lamentaciones; los que a muerte, fueron dichos primero *Elegías*, *mas ya este nombre de especie de tristeza se hizo género*, y significa todo poema *lutuoso* y triste, como son lo que en Castilla decimos *Endechas* (házensse a *destierros*, *absencias*, disfauores de amor y golpes de fortuna), y los poemas que a muerte se aplican, han tomado otro nombre, dicho *Epicedio*».

Modernamente se distinguen tres tipos básicos o variantes principales de la elegía<sup>4</sup>. En primer lugar, la *funeral* -el clásico *epicedio*- es un poema que lamenta la muerte, pero no en general, sino *una muerte* concreta y, con frecuencia aunque no siempre, real; por tanto, está dedicado e, incluso, apelativamente dirigido a un muerto. Muy abundante en todas las épocas, ha tenido en nuestra literatura testimonios de muy alta calidad poética. Desde el «Planto por Trotaconventos» del supuesto Arcipreste de Hita, hasta la «Elegía» (segunda a la muerte de Ramón Sijé) de Miguel Hernández, pasando por las «Coplas a la muerte del maestro don Rodrigo» de Jorge Manrique, la «Canción a la muerte de Carlos Félix» de Lope de Vega, el «Canto a Teresa» de Espronceda o el «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» de García Lorca, la literatura española cuenta con impresionantes monumentos poéticos en la expresión del supremo dolor. Real o ficticia, la muerte de un ser querido es el presupuesto intratextual y asunto de la composición; y el dolor que esta muerte causa y que el texto glosa, pertenece al ámbito íntimo del yo poético, que suele ser identificable con el propio autor.

En segundo término, la *heroica* lamenta la muerte de una persona de relieve nacional que, por sus hechos en vida o por las circunstancias de su muerte, ha merecido el reconocimiento popular (guerreros, revolucionarios, políticos, etc.). El presupuesto intratextual es también una muerte, pero la que afecta, en mayor o menor medida, a un amplio grupo humano o a toda la sociedad. Una variante moderna puede considerarse la de *amistad o circunstancias*, que parte de reales o supuestos afecto y/o admiración que el autor sentía por alguna persona fallecida de cuya amistad gozó; aunque, también, por ciertas figuras públicas e influyentes desaparecidas a las que en el poema se rinde homenaje. La relación entre ambas es hoy tan estrecha que resulta difícil distinguirlas y no suele quedar claro, ni intra ni extratextualmente, si el fallecido y el autor mantuvieron en vida lazos de amistad, ni tampoco si aquél era tan querido y admirado por éste como del texto se infiere; por lo que parece que el presupuesto —tan fáctico como táctico— de estas elegías es, con frecuencia, un oportunista *aprovechamiento de la ocasión*; o sea, el afán del autor por adquirir notoriedad y fama o, por lo menos, bienquistarse con amigos y deudos del fallecido, como es el caso de tantas dedicadas a la muerte de reyes, nobles, políticos y poderosos de toda laya y condición.

---

<sup>4</sup> Sobre la elegía española, en general, *vid.* Wardropper (1968: 7-27) y Camacho Guizado (1969); sobre la renacentista y barroca, López Bueno (ed., 1996); y sobre la romántica, Díez Taboada (1977: 13-79).

Por último, la *patriótica* o *política*, antiguamente denominada *trenos*, aunque, a veces, se identifique con la *heroica*, sin embargo, no es un mismo tipo de poema, pues en ella se lamenta una desgracia o catástrofe colectiva que afecta a todo un pueblo o a un amplio grupo humano: guerras, matanzas, invasiones, destierros, etc.; y, por tanto, parten de un distinto supuesto poético, ya que no es la muerte —o, por lo menos, no siempre lo es— lo que provoca la vivencia de dolor que el poema expone.

Aunque el supuesto intratextual de los tipos citados es, en general, la muerte, sin embargo, también son auténticas elegías —y, como hemos visto por la cita de El Pinciano, así fueron consideradas en otro tiempo— ciertos poemas cuyos supuestos poéticos determinantes no son ni la muerte ni la desgracia colectiva, sino, por ejemplo, la separación y distancia de alguien o algo querido cuya pérdida lamenta un yo o sujeto poético. Éstos son los llamados *poemas de ausencia* -o, simplemente, *ausencias*- y las *despedidas*.

En los primeros, el yo poético se encuentra ausente —separado y distante, aunque no siempre definitivamente— de la persona de cuya presencia gozó en otro tiempo o de la tierra natal o querida, de los que siente nostalgia y añoranza; por lo que, en general, el poema expresa el deseo del retorno del ser querido o del propio yo al encuentro de lo perdido. En cuanto a las segundas, el poema expone el dolor por la separación del objeto amado, pero contemplada ésta en su inicio, desde la memoria o desde el presente intemporal del poema: el yo poético ausente o en previsión de la ausencia, dice adiós lastimosa y patéticamente al tú querido del que ya se halla distante, a aquél que está a punto de abandonar o al que le abandona.

Esquema I

LA ELEGÍA

| <i>Presupuesto intratextual</i> | <i>Repercusión</i> | <i>Tipos</i>          |
|---------------------------------|--------------------|-----------------------|
| 1. Muerte                       | Privada o Pública  | FUNERAL               |
| 2. Muerte o Pérdida             | Pública            | HEROICA               |
| 3. Desgracia o Catástrofe       | Pública            | PATRIÓTICA O POLÍTICA |
| 4. Distancia                    | Privada            | AUSENCIA              |
| 5. Separación en su inicio      | Privada o Pública  | DESPEDIDA O ADIÓS     |

## LA DESPEDIDA

Según el *Diccionario de la RAE* (1984<sup>20</sup>: 482), el significado del sustantivo femenino *despedida* es, en su primera acepción, «acción y efecto de despedirse»<sup>5</sup>; y el de esta forma pronominal del antedicho verbo *dicendi*, del que deriva el sustantivo en cuestión, es «hacer o decir alguna expresión de afecto o cortesanía para separarse una persona de otra u otras». Por tanto y en principio, una despedida es un acto lingüístico-ilocutivo<sup>6</sup> que consiste en una expresión de ruptura del contacto comunicativo, como son las diversas fórmulas para dar por terminada una conversación o finalizar una carta: *adiós*<sup>7</sup>, *hasta pronto*, *hasta luego*, *hasta la vista*, etc.

Además, es también el acto verbal con que se formaliza la interrupción o ruptura del contacto amoroso, amistoso, profesional, etc. entre dos personas y, por extensión, entre una persona y algo amado o poseído, que ya se ha perdido o está en trance de perderse; todo lo cual presupone la existencia real y extralingüística de algún tipo de distancia o separación entre quien se despide y aquél o aquello de lo que se despide. Así, pues, considerada lingüísticamente, la despedida es la verbalización ilocutiva y fática de una separación socialmente ritualizada.

Desde las literaturas grecolatina y bíblica a la nuestra —tanto popular como culta— y, sobre todo, desde el último cuarto del siglo XVIII hasta nuestros días, el acto lingüístico y comunicativo de la despedida ha llegado a constituirse en un subgénero de la elegía, tras el consiguiente largo y complejo proceso de literaturización y poetización. Una serie de poemas que dicen adiós presentan rasgos comunes de invención (temática e imaginario) y de elocución (*topoi* y métrica) que revelan la progresiva constitución de la despedida como subgénero específico de lo que, tradicionalmente, se consideraba una variante temática de la elegía.

<sup>5</sup> Segunda acepción: «En ciertos cantos populares, la copla final en que el cantor se despide»; por tanto, el término ya está lexicalizado con rango literario como denominación de un elemento estructural del cantar popular, aunque de creación y transmisión oral y no perteneciente a la lírica culta.

<sup>6</sup> También *ilocutorio* o *ilocucionario*, según traducciones de la conocida denominación de Austin (Domínguez Caparrós, 1986: 83-121).

<sup>7</sup> La grafía moderna del término manifiesta la definitiva lexicalización de *a Dios*, circunstancial de lugar a dónde, usado con intransitivos de permanencia y movimiento, como el de compañía *con Dios* -también con atributivos-: *quédate* o *voyme a Dios* y *quédese*, *sea* o *vaya ud. con Dios*; ambas eran habituales y generalizadas fórmulas de despedida.

El primer rasgo que define a la despedida como subgénero de la elegía es el ser *lírica con asunto*; y en esto también coincide con los poemas de ausencia, aunque, por supuesto, de distinto asunto. Ambos tipos de poemas parten de un mismo presupuesto poético ficcional: la separación intratextual y explícitamente enunciada como imperativa e inexorable, entre los dos primeros personajes inmanentes de la ficción poética: el yo o voz que se despide y el tú al que el primero se dirige<sup>8</sup>. Y este segundo rasgo, el de texto explícitamente *apelativo* —también común con la elegía, pero no siempre con la ausencia—, es básico y definitorio de la despedida. En cuanto al tema principal, es el dolor y desgarramiento sentimental que produce dicha separación o distancia; sea ésta debida a la marcha o viaje del propio yo, del tú poético o, incluso, de un tercer personaje.

Por último, en la despedida se articulan diversos motivos que glosan las varias circunstancias de la separación y las distintas vivencias de los personajes ante ella —sobre todo, las del yo—. Habitualmente, la *dispositio* poemática se inicia con el anuncio explícito de dicha separación, seguido de la ponderación de su inexorabilidad, a lo que precede o sigue la verbalización del adiós. Por lo general, se observa un desarrollo pendular entre la rememoración del feliz tiempo pasado y el lamento por lo ya perdido o a punto de perderse, con la consiguiente magnificación del dolor por la ausencia en que el yo vive o prevé que va a vivir; en cuyo caso, el lamento se amplifica con la exposición de los malos augurios y temores que asaltan la imaginación del yo poético.

### Los presupuestos intratextuales de la ficción poética de despedida

Como hemos apuntado, la despedida se origina intratextualmente a partir de una supuesta separación entre los dos principales personajes inmanentes, habitualmente coincidentes con los protagonistas de la ficción poética; y el carácter de dicha separación determina los cinco principales tipos de despedida. Así, la separación física y espacial da origen a la *partida*, la sentimental —también la ideológica— a la *ruptura* y ambas pueden ser amorosas —separación de los amantes— o

---

<sup>8</sup> Para la determinación genérica o subgenérica, es indiferente, claro está, si la separación fue realmente vivida y sentida por el autor o si es solamente presupuesto intratextual de la ficción poética.

afectivas; pero, claro está, a ésta última le precede o sigue una situación de distanciamiento espacial o partida de uno de los dos protagonistas de la ficción —con frecuencia, la del yo poético—. El adiós suele estar dirigido al tú —singular, plural o colectivo— que se va o al que es abandonado: amada, amante, familiar, amigo o personaje célebre; también, a seres y elementos naturales: aves, flores, árboles, fuentes, ríos, mar, etc.; pero, sobre todo, a lugares como la tierra natal, ciudad o región particularmente queridas, cuya denominación genérica es metonimia de lo que realmente se despidе el yo poético, del *tú generalizado* de quienes en ellas habitan.

De ambos presupuestos parten los llamados *cantos del destierro* —que parece mejor denominar *llantos*—, pues, en general, es la ruptura ideológica, política y/o social con la Patria lo que hace del yo un proscrito, condenado a la inexcusable partida al destierro y a los consiguientes alejamiento y ausencia de sus seres queridos y de su hábitat y acostumbrado modo de vida. No obstante, en algún caso no existe tal proscripción ni condena y el discurso poético se genera desde una vivencia de pérdida de la patria, a causa de una ruptura ideológica con la realidad político-social, lo que conduce al yo poético a una situación de exilio interior <sup>9</sup>.

Por tanto, la separación no es sólo espacial, sino que también puede ser existencial —con frecuencia, metaforizada como partida—, debida al paso del tiempo o trascurso del vivir, cuyas contingencias el hombre siente como pérdidas, lo que origina la lamentación por su fugacidad. Así, el *yo propio* —es lo habitual— se despidе de un *tú impropio* personificado, que puede ser la edad u otro período de tiempo <sup>10</sup>; también las vivencias y potencias de los felices tiempos ya pasados, como en los *adioses al amor* y los muy románticos *a las ilusiones y ensueños* <sup>11</sup>. De este tipo es la serie característica de los metapoéticos *adioses a la poesía* —de inconfundible raigambre clásica—, simbolizada

<sup>9</sup> Por ej., en «A los Poetas» (1853) de Vicente Barrantes: el yo poético expresa su dolor ante las tristes circunstancias socio-políticas de España.

<sup>10</sup> Por ej., «Despedida de la Juventud» (1802) de Quintana, fragmento inicial del Canto III («Cuán fugaces los años...», vs. 1852-1920) de *El Diablo Mundo* (1841) de Espronceda, «A los treinta años» (1848) de Álvarez de Unzueta, «Despedida del Año de 1843» [*sic*, pero 1842] de Coronado o «Adiós a las Noches de Verano» (1850) de Cabrera.

<sup>11</sup> Además del citado fragmento de *El Diablo Mundo* de Espronceda, el soneto «Adiós, dulce ilusión rica en colores...» (1841) de Álvarez de Unzueta, «Recuerdos» (1842) de García Gutiérrez, «La Confesión» (1842) de Campoamor, el Canto XIII de *Horas Perdidas* (1844) de Eduardo Asquerino, «Introducción» (*El Estío*, 1850) de Selgas, el cantar «Esperanza de mi vida...» (CXVI de *La Soledad*, 1861) de Ferrán, etc.

ésta tópicamente por las *Musas* o la *lira*; aunque, a partir del Romanticismo, también a veces por el arpa ossiánica o el laúd trovadoresco <sup>12</sup>.

Por otra parte, la pérdida que se glosa y lamenta puede ser la aún no sucedida de la propia vida, si el yo poético se siente o finge en trance de perderla, como es el caso de tantos *adioses a la vida* <sup>13</sup>, que de melólogos y melodramas metastasianos pasaron a novelas sentimentales —sobre todo, a las epistolares, tan lacrimógenas—, a la poesía y, por supuesto, invadieron la ópera decimonónica. Y, por último, del supuesto de la separación total o absoluta, o sea, de la muerte real o ficticia de un tú poético, parte la *despedida funeral*, modalidad elocutiva de algunas elegías que se formulan desde el ahora del presente textual como adiós definitivo a quien, aunque ya muerto —por tanto, ser inanimado que no puede responder—, el yo poético se dirige desde su propia memoria, en donde aquél permanece <sup>14</sup>.

### La despedida, desde la memoria y desde el presente textual

Todos los presupuestos antedichos pueden estar considerados desde la memoria del yo poético; en cuyo caso, el supuesto fatal instante en

<sup>12</sup> El pasaje final de «Elegía» (cuarta de las dedicadas a Olimpia; 1820) de Rivas, la famosa «A las Musas. Elegía» (h. 1821) de Leandro Fernández de Moratín, el soneto «¡Muerto está el corazón: ni aun el suspiro...» (1849) de Dacarrete, «Adiós a la Lira. Imitación de Lamartine» (1850) de Gómez de Avellaneda, «Adiós a la Melancolía» (1857) de Arnao, «A la Lira» (1858) de Zea, etc.

<sup>13</sup> La carta de doña Elvira a don Félix de Montemar de «El Estudiante de Salamanca» («Voy a morir; perdona si mi acento...», vs. 371-418; 1840) de Espronceda, el fragmento «Adiós, tierra infeliz, triste y esclava...» de «Armonía Religiosa» (1842) de Arolas, el Canto XVII de *Horas Perdidas* (1844) de Asquerino, «Corona de Muerte» (1849) de Arnao, «La Voz del Cielo. Imitación de Uhland» (1849) de Cabrera, la conocida carta de «El Tren Expreso» (Canto III: «El Crepúsculo», II; 1872) de Campoamor, etc. Éste, además, parodió los *adioses a la vida* en «Don Juan» (1872), en la cínica carta-circular que el seductor, ya viejo, les envía a sus antiguas amadas para moverlas a compasión (Canto I: «Deja (*aquí el nombre*) que en mi triste estancia...»).

<sup>14</sup> «A la memoria desgraciada del joven literato don Mariano José de Larra» (1837) de Zorrilla, «A la Muerte de Espronceda» (1842) de Gil y Carrasco, «El Sepulcro de Evarina. (Imitación de Ossíán)» (1842) de García Gutiérrez, «En la Tumba de don Enrique Gil» (h. 1848) de Vera e Isla, «Elegía. A Carlos Latorre» (p. 1851) de Fernández y González, el fragmento de ls «Epístola a Pedro» («Bien te dice mi voz que soy tu hermano...», vs. 145-185; 1856) de E.F. Sanz, dirigido al fallecido Gil y Carrasco, el cantar «Madre mía, compañera...» (XXXV de *La Soledad*, 1861) de Ferrán, «Una Lágrima a su Memoria» (1847), «El Entierro de la Niña» (1849), «La Niña Muerta» y «Último Adiós» (ambas, h. 1868) de Arnao, etc.

que se inicia la separación y el consiguiente acto de despedida pertenecen al pasado intratextual. El motivo central es, pues, la rememoración de dicho triste momento: las circunstancias en que se produjo, el aspecto físico, sentimientos y manifestaciones de dolor del yo y del tú poéticos y, sobre todo, *el adiós* —implícito o explícito— que en aquella ocasión supuestamente se dijo o se dijeron ambos protagonistas; a todo lo cual suele seguir la rememoración del feliz ayer, anterior a la separación, en contraste con la tristemente presente situación de ausencia.

La separación se contempla, pues, en su ya pasado inicio, en los momentos inmediatamente anteriores, cuando el yo poético preveía dicha separación, o en los posteriores a ella. En estos casos, predomina el planteamiento lírico-narrativo, pues, en general, el yo poético es la voz que, en *flash-back* o vuelta atrás, describe y narra lo sucedido, introduce pasajes dialógicos, haciendo oír las voces del yo y el tú protagonistas, de los testigos del feliz ayer y/o de la triste separación; e, incluso, personificándolos, también hablan objetos inanimados relacionados con los sucesos que se rememoran.

En las últimas épocas histórico-literarias, tras el auge romántico, la despedida se centra, progresivamente y casi con exclusividad, en el anuncio de la separación, intratextualmente inminente, y en la enunciación explícita del adiós; ceden los planteamientos narrativos y se adelgaza la glosa de las circunstancias de partida o ruptura; se amplifica, en cambio, la magnificación del llanto por la separación del ser querido, al que se le hacen y del que se requieren promesas de amor y de amistad y al que se le encarece el recuerdo. El poema deriva, pues, hacia el lamento por lo perdido o lo que se está en trance de perder, por la prevista situación de ausencia y la incertidumbre del futuro y, sobre todo, por el desamparo y soledad del yo en el mundo.

En conclusión, con uno u otro enfoque, el carácter definitorio de la despedida, en cuanto que poema elegíaco, es que tematiza la instantaneidad misma de la separación como presupuesto de la expresión literaturizada y líricamente poetizada del *adiós*; y no, como en la elegía *sensu stricto*, el hecho luctuoso ya sucedido o, como en las ausencias, sólo lo ya perdido. Por tanto, la despedida no sólo es el más moderno de los subgéneros elegíacos por su génesis cronológica, sino también porque es el discurso poético de la instantaneidad, pues contempla la separación en su arranque, tratando de expresar el dolor existencial de la pérdida en el instante mismo en que se produce. Así, pues, el adiós que en el poema se enuncia es la fórmula que confirma y ritualiza la vivencia de la separación y la distancia espa-

---

cial, sentimental, ideológica, temporal o absoluta —la muerte— entre el yo poético y el tú del que se despide; o sea, el desgarró existencial que es el vivir.

### La comunicación intratextual de la despedida

Un poema de despedida es, en primer lugar y como cualquier otro texto, un hecho lingüístico, significativo y comunicativo; por tanto, mensaje intencional y explícitamente apelativo de un emisor a un receptor. Por su carácter literario, éstos son, en principio, el autor y el destinatario o lector, implícitos ambos en el propio mensaje o texto<sup>15</sup>; pero, además, intratextualmente explícitos, se distinguen: 1) un *yo* poético o *voz que habla*; 2) un *tú* poético, al que el primero se dirige, y 3) aquél de quien se habla, o sea, el *héroe*, en palabras de Okopien-Slawinska (1979: 606)<sup>16</sup>, que, como es normal en un poema lírico, suele ser el propio yo poético, pero también el tú; y tanto éste (vivo o ya muerto) como aquél, humanos; aunque también no humanos, animados o inanimados, y éstos, concretos o abstractos.

Es frecuente que el protagonista de la ficción poética de despedida sea el *yo* o *voz* que intratextualmente se despide; pero puede no ser así y darse el caso, aunque sólo sea esporádico, de que el *tú* poético, al que el discurso del primero se dirige, sea el protagonista que se despide de un tercer personaje; ya que no siempre se parte del presupuesto de que el yo poético sea el que se separa y/o se despide; en estos casos, el yo es, simplemente, el testigo de la separación y despedida de otros dos, de los cuales, lógicamente, por lo menos uno de ellos es siempre el tú poético.

Según Levin (1979: 431-432), el esquema comunicativo intratextual de un poema lírico está determinado por la relación entre la primera y segunda persona del discurso y es condición suficiente para caracterizar-

---

<sup>15</sup> «Le poème lyrique implique toujours la présence de deux personnages: l'auteur implicite et le destinataire. Il est indispensable qu'il y ait une communication entre eux» (Lévine, 1976: 205).

<sup>16</sup> «Lo schema fondamentale delle relazioni di persona concentrate nell'opera letteraria, è comune a qualsiasi atto di comunicazione linguistica. A seconda della funzione assolta nei confronti di questo atto, si possono distinguere tre persone che sostengono i ruoli principali: 1) il mittente: colui che parla; 2) el destinatario: colui al quale si parla; 3) l'eroe: colui del quale si parla».

lo como perteneciente a un género concreto<sup>17</sup>; por tanto, la presencia preponderante de unas pocas relaciones intratextuales en una serie histórica de despedidas, las determina como constituyentes de tal subgénero elegíaco. Comenzando por las más frecuentes, éstas son las principales:

1.<sup>a</sup> Predominante es la que se establece entre las dos primeras personas del discurso, un *yo* y un *tú propio*, o sea, humanos y realmente existentes, susceptibles de ser identificados con el autor real y con una persona —masculina o femenina, singular o plural—, a la que el primero se dirige y con la que, posiblemente, el autor tuvo relación, frecuentemente comprobable<sup>18</sup> si en el poema aparecen datos, alusiones y referencias que manifiestan que fue realmente dirigido a un destinatario concreto —antes que al lector implícito— o que, por lo menos, fue escrito como epístola o *envío poético*<sup>19</sup>. Ante este tipo de poemas, el lector real se encuentra en la situación de intruso o *tercero excluido* en una conversación íntima de la cual es espectador, por sorpresa y sin haber sido llamado (Lévine, 1979: 210). Esporádicamente, el *yo propio* se identifica con el *tú* —también *propio*— hasta tal punto que es la voz de éste, del que el *yo* se despide, la que se dirige a él; y así, autor y *yo poético* desaparecen tras el personaje intratextualmente explícito<sup>20</sup>.

2.<sup>a</sup> Aunque en menor medida que la anterior, es frecuente la relación intratextual entre un *yo* y un *tú otros*, completamente distintos del

<sup>17</sup> Levin distingue tres tipos de primera persona en el discurso lírico: *propia*, «quando l'io esplicito può essere identificato con l'autore reale, o il noi con un ristretto gruppo comprendente l'autore reale»; *otra*, «quando io non può essere identificato con l'autore reale», y *generalizada*, «quando noi si riferisce genericamente all'uomo, o all'umanità, o ad un gruppo esteso di persone». En cuanto a la segunda persona, también una *propia*, «tale da venir identificata con un preciso destinatario reale (singolo o collettivo: interlocutore, uditorio)»; *impropia*, «quando si ha un concreto destinatario de la allocuzione, chiaramente impossibilitato a raccogliarla»; *generalizada*, «quando tu e voi sono genericamente l'uomo, o l'umanità, o una categoria di persone»; y, por último, *autocomunicativa*, «quando tu = io (allocuzione rivolta a se stesso)».

<sup>18</sup> «Il testo è egotico e appellativo; inoltre, il destinatario palese è fisso e rappresenta un personaggio concreto, magari del tutto ignoto al lettore, ma ben noto (e, di regola, prossimo) all'io esplicito» (Levin, 1979: 436).

<sup>19</sup> Entre tantas que podrían citarse, la Epístola V, «A González de Candamo», en que Meléndez se despide de este amigo suyo en su partida a Méjico: «¡Huyes, ¡ay!, huyes mis amantes brazos, / dulce Candamo, y entre el indio rudo, / en sus inmensos solitarios bosques / corres a hallar la dicha que en el seno, / en el fiel seno de tu tierno amigo / el cielo y la amistad te guardan sólo?...» (vs. 1-6).

<sup>20</sup> En las dos primeras estrofas de «Adiós, España, adiós», Carolina Coronado exhorta a su hermano Pedro, que marchaba a América, a despedirse de España y, en la última, de ella misma: «...y di con triste acento: / ¡adiós, España, adiós! / ...di ¡Carolina, adiós!» (vs. 7-8 y 24); en la segunda parte, «¡Acuérdate de mí!», se despide de su hermano rematando cada estrofa con la frase que le da título y, como antes, dicta y encarece la promesa del recuerdo: «...repite, dulce hermano, / yo me acuerdo de ti. / ...Carolina, / ¡acuérdate de mí!» (vs. 25-26 y 31-32).

autor y del receptor implícitos y que apenas pueden ser identificados con ellos porque son explícitos entes de ficción: el yo es una *máscara lírica* de un monólogo apelativo dirigido a un tú también ficticio; ambos, pues, *dramatis personæ* de una escena, que también puede ser narrativa<sup>21</sup>.

3.<sup>a</sup> En tercer lugar, la relación entre un yo *propio* que se dirige a un tú *impropio* —no humano pero, por supuesto, personificado—. Unas veces, es un objeto inanimado, concreto o abstracto, pero otras, una entidad natural, sobre todo, de las avaladas por larga tradición poética desde los clásicos; por tanto, el tú puede ser también animado, como algunas aves de valor simbólico<sup>22</sup>. Levin considera que ésta es la relación que se establece en los poemas en los que el yo se despide de una persona muerta; y arguye que ello es así porque lo que caracteriza al tú como *impropio* —objeto o cosa— es que no tenga posibilidad de respuesta.

Resulta extraña esta inclusión del tú humano muerto en el grupo de las segundas personas objetuales, porque la alocución a un muerto es, sobre todo, una comunicación rememorativa en la que la identidad personal que poseyó el tú al que se habla permanece en la memoria del yo, y aún más vívida ante el silencio que la muerte impone en el presente poético. Además, en el poema funeral, el yo poético no habla propiamente *con* el muerto, sino *al* muerto y en su alocución está implícita la certeza de que la persona vive en un estado *postmortem*; y, si no de manera distinta y misteriosa —lo cual depende de la creencia religiosa del emisor—, por lo menos, sí en el ámbito intemporal de la memoria, tanto del propio yo como del receptor implícito, que quizá haya conocido directamente o por referencias a la persona desaparecida, a la que, en todo caso, el autor pretende darle nueva vida por medio de la palabra poética, y así hacerla perdurar en la memoria histórica.

<sup>21</sup> En cuatro de las cinco *despedidas* de Espronceda, el yo poético es siempre otro explícitamente distinto: «La Entrada del Invierno en Londres» (1828) es un *llanto del destierro y despedida de la patria* en boca de su amigo Balbino Cortés; en «La Despedida», canto I del ossiánico «Oscar y Malvina» (1827) y «Despedida del Patriota Griego de la Hija del Apóstata» (1834), la separación de los amantes es anunciada por el narrador, un yo distinto, pues, del de los protagonistas de la ficción, que en la primera se despiden en sendos monólogos alternados; y la famosa carta de doña Elvira a don Félix («El Estudiante de Salamanca», 1840) es un lírico adiós al amante y a la vida, perteneciente a la ficción narrativa.

<sup>22</sup> En el Romance XIX de Meléndez, «El Colorín de Filis» (a. 1785), ésta despide a su jilguero, al tiempo de darle la libertad: ««¡Ay!», dijo la bella Filis, / y suspiró dulcemente, / «¡qué mal, jilguerillo, pagas / lo mucho que a mi amor debes!...»» (vs. 29-32).

Por otra parte, la argumentación sobre la imposibilidad de respuesta del tú poético muerto no parece ser razón suficiente para equipararlo con un tú impersonal —objetual, cosificado—, porque, en definitiva, toda comunicación literaria es en sí misma una comunicación sin respuesta posible: en principio, no la pretende, pero, además, en ningún caso directamente la tiene. Aunque el tú inmanente de un poema haya sido o sea un destinatario real e histórico al que, efectivamente, el autor le haya enviado el poema —cosa que ha ocurrido y ocurre con cierta frecuencia—, la artificiosa textualidad del mensaje literario no es una codificación en primer grado —uso habitual del código lingüístico—, sino en segundo grado y, por tanto, siempre comunicación indirecta o supuesto ficticio de tal.

4.<sup>a</sup> También la establecida entre un *yo propio* y un *tú generalizado* que representa a todo hombre —la humanidad— o a una categoría de personas o grupo humano —familiares, amigos, otros poetas, pueblo, patria, etc.— en el que el yo se siente o sabe integrado, de tal manera que «*le vous exclut le je*», porque el tú grupal o colectivo incluye al propio yo<sup>23</sup>. Esta relación es la predominante también en algunas partidas de la tierra natal o querida —como en «A Cádiz» de Bermúdez de Castro— y, sobre todo, en los *llantos del destierro y despedidas de la patria*, en las que el *yo propio*, ya ausente en el destierro, ya en viaje al exilio o a punto de partir hacia él, se dirige al *tú generalizado* de la patria, que, por supuesto, es término colectivo que abarca a amada, familiares, amigos e, incluso, a su misma realidad física y/o social<sup>24</sup>. No obstante, algunas despedidas combinan o articulan diversas relaciones intratextuales; así, por ejemplo, en la «Epístola III Heroica de Jovino a sus Amigos de Sevilla», Jovellanos comienza despidiéndose de la ciudad y de su río, el clásico Betis, y se dirige luego a sus amigos sevillanos y, en particular, a Galatea, bajo cuya tópica denominación se esconde una amada desconocida.

<sup>23</sup> En «La Despedida» (1898) de Cienfuegos —imitación de la canzonetta «La Partenza» (1746) del Metastasio—, cada octavilla remata, a manera de *ritornello*, con una pregunta del yo a punto de partir: «¿me olvidará mi amor?, ¿...habrá una ingrata / que olvide tanto amor?, ...¿si, alevosa, / olvidará mi amor?», etc.; excepto las tres últimas, no están dirigidas a Nais —tú amada—, sino a un generalizado *vosotros*, los conocedores de la ausencia de amor, a los que apostrofa al comienzo de la composición: «Venid, venid, piadosos, / y consolad mi pena, / los que el amor condena / a mi cruel dolor. / Oh vos, que habéis probado / la ausencia un solo instante. / Yo parto y soy amante, / ¿me olvidará mi amor?...» (vs. 1-8).

<sup>24</sup> Así en «A la Ausencia» de Moratín: «Prófugo, triste, en mi destino incierto, / dejé mi choza y mis alegres campos / y los muros de Mantua generosa, / y al bienhadado Coridón y Aminta, / y al constante en amor Alfesibeo; / todo lo abandoné. Por ignorada / senda me aparto con errante huella, / y atrás volviendo alguna vez los ojos / adiós, mi patria, sollozando dije; / adiós, praderas verdes...» (vs. 10-19).

Otras posibles relaciones comunicativas aparecen con menor frecuencia o, incluso, sólo esporádicamente en algunas despedidas. La 5.<sup>a</sup>, entre un *yo propio* y un tú con el que, de alguna manera, el primero se identifica; es característica de confidencias, confesiones y notas íntimas, en las que el tú revierte poéticamente sobre el yo que las formula, de tal manera que la segunda persona viene a ser una forma indirecta de la primera, manifestando la autocomunicación característica de todo texto lírico. Se presenta en las despedidas en que el yo rememora la separación sin dirigirse al tú -o al vosotros- del que se ha separado o separa, sino a uno *vacío* que es el propio yo que contempla y expresa su dolor, esperanza, etc.<sup>25</sup>.

Además, en las relaciones señaladas por Levin se echa en falta la que se establece, 6.<sup>a</sup>, entre un *yo propio* y un *tú otro*, o sea, un explícito personaje de ficción. Levin acepta esta relación en la intratextualidad narrativa, pero no en la lírica. Sin embargo, en algunas despedidas, un *yo propio*, identificable con el autor implícito, se dirige y despidе de un *tú otro*, individual y concreto personaje de ficción, que, a veces, es nombrado explícitamente en el poema, lo que excluye que pueda considerarse *impropio* o *generalizado*. A este tú ficticio, convencional y literaturizado, sólo indirectamente puede suponerse una existencia extratextual y real humana; así en algunas despedidas que siguen determinadas convenciones histórico-literarias —pastoril, mélica, ossiánica—, en las que, por datos y señas que el yo poético da de sí mismo, es fácilmente identificable con el propio autor, aunque el poema esté dirigido a un *tú otro*.

Desde luego y como hemos apuntado, el carácter ficticio del tú puede ser una forma indirecta de aludir a una persona con la que el autor tuvo realmente relación, revistiendo su discurso de artificiosa literariedad para así alejarlo de la anécdota biográfica concreta, bien porque no quiera exhibirla ante los ojos indiscretos del lector implícito, bien porque pretenda crear un ejercicio poéticamente mostrenco, sin más trascendencia que la de *l'art pour l'art*; y, por supuesto, también es posible que se haya valido del discurso apelativo como forma de autocomunicación<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Es el caso de las tres primeras estrofas de «¡No hay nada más triste que el último adiós!» (1843) de Coronado. El yo se dirige a un vosotros (tú generalizado) a los que comunica su experiencia de dolor en la separación: «Si dos con el alma se amaron en vida / y al fin se separan en vida los dos, / ¿sabéis que es tan grande la pena sentida / que nada hay más triste que el último adiós?...» (vs. 1-12).

<sup>26</sup> En el romance «Mi Despedida» (1793) de Mor de Fuentes, el yo que se despidе de las tópicas ninfas de nombre bucólico —sobre todo, de Clori—, es identificable con

7.<sup>a</sup> En algún caso la voz que habla es la de un *yo otro* que no se despide de nadie en concreto —*tú vacío*—, sino que, como es frecuente en la lírica, se produce una autocomunicación explícitamente ficticia en la que se lamenta la separación de alguien o algo querido<sup>27</sup>.

8.<sup>a</sup> Otras veces, un *yo impropio* —o sea, no humano y, en algún caso, abstracto— se dirige a un *tú propio*. Como señala Levin, es una relación muy artificiosa que se encuentra, por ejemplo, en sendos pasajes de dos poemas de Quintana: en «A Elmira», el amor se despide del *yo propio* y autor implícito, castigándolo así por haber olvidado a su amada de otro tiempo; y «A don Ramón Moreno, sobre el estudio de la poesía» comienza con la voz de las Musas que le recriminan al *tú propio* su abandono<sup>28</sup>.

9.<sup>a</sup> Hay también algún ejemplo de comunicación en la que los dos primeros personajes inmanentes se subsumen en un *tú generalizado*, un nosotros que a todos abarca, como en el citado «A los Poetas» de Barrantes, en que el *yo propio* —de nuevo, el autor implícito— se dirige, ya desde el título, a dicho grupo al que él mismo pertenece; y, erigiéndose en su portavoz, dice adiós a la pasada gloria y grandeza de España<sup>29</sup>. En este caso, pues, el tú-objeto de despedida no es coincidente con el tú al que explícitamente está dirigido el poema, viniendo a ser, por tanto, un texto autocomunicativo, como decíamos de «La Despedida» de Cienfuegos.

10.<sup>a</sup> Por último, la despedida puede presentarse como discurso no apelativo ni explícitamente recursivo o autocomunicativo, como es común en la lírica. Es el caso de «La Fragata» de Bermúdez de Castro, que, tras el repetido *¡adiós!* del comienzo, pasa a glosar la imagen de una fragata a punto de zarpar; siguiendo a Horacio o a fray Luis de León, el discurso poético es, casi en su totalidad, la narración de la fugaz navegación del débil navío —trasunto simbólico de la vida humana— que, tras haberse adentrado en aguas procelosas, naufraga. En ningún momento hay refe-

---

el propio autor, pues hace alusión a su marcha a Madrid para labrarse un futuro profesional, y a su autor preferido, Meléndez, al que llama «tierno zagal del Tormes»: «Quedad adiós, dulces ninfas, / a cuyo halago amigable / se inflamó mi escaso numen / desde los mismos umbrales / de la vida... / ¿No fuera aun mejor holgarse / con Filis, Laura o Dorila / en estrechez entrañable, / que lejos de su presencia / ir por siempre a desterrarse?... / Y en tanto, adiós, Clori mía...» (vs. 5-9, 32-36 y 61).

<sup>27</sup> Por ej., en «La Partida» (1831) de Estébanez Calderón, la convencional voz femenina de la pastora que lamenta la marcha de su pastor amante y le promete fidelidad: «Ayer, ¡cruda pena!, / mi Tirsis se fue, / llevando a otros prados / su ható a pacer...» (vs. 1-4).

<sup>28</sup> «Y decirme: «¡Ah, cruel! ¿Así te alejas / del tesoro de gracias y de amores / que en ella te ofrecí, y a los dolores / abandonada y sin piedad la dejas?...» (vs. 14-17) y «¿Y nos dejas, infiel? ¿Y así abandonas / tantas horas de afán? ¿Y así al olvido / la flor darás de tus primeros días, / que tantos lauros a tu sien prometen?...» (vs. 1-4).

rencia explícita a ninguna de las dos primeras personas del discurso; por tanto, la relación comunicativa es la que se establece, según Levin, entre un *yo* y un *tú vacíos* que, en ultimidad, remiten al autor y lector implícitos.

## Esquema II

### LA COMUNICACIÓN INTRATEXTUAL DE LA DESPEDIDA

#### I. Relaciones típicas o características, por frecuentes o habituales:

- 1.<sup>a</sup> *Yo propio* —————> *Tú propio*<sup>30</sup>:
  - a) Amante —————> Amada
  - b) Amada —————> Amante
  - c) Familiar —————> Familiar
  - d) Amigo/-a —————> Amigo/-a/-s
  - e) Admirador —————> Personalidad relevante
  
- 2.<sup>a</sup> *Yo otro* —————> *Tú otro* (ambos, personajes de ficción)<sup>31</sup>:
  - a) Amante —————> Amada
  - b) Amada —————> Amante
  - c) Familiar —————> Familiar
  
- 3.<sup>a</sup> *Yo propio* —————> *Tú impropio*<sup>32</sup>:
  - a) Natural (animado o inanimado)
  - b) Espacial (lugar, paraje o recinto)
  - c) Temporal (edad, año...)
  - d) Objetual concreto (casa, nave...)
  - e) Objetual abstracto (amor, ilusiones...)
  - f) Objetual simbólico (musas, lira...)
  - g) Persona Muerta
  
- 4.<sup>a</sup> *Yo propio* —————> *Tú generalizado* (por ejemplo, la patria)<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> «¡Ay!, ¡adiós, patria!, ¡adiós, gloria!, / ¡pasado que se derrumba...! / ¡adiós todo!... / Cantemos entre ruínas...» (vs. 1-3 y 7).

<sup>30</sup> Ejs.: a) «El Suspiro» (a. 1814) de Meléndez; b) «A él» (h. 1845) de Gómez de Avellaneda; c) «Adiós, España, adiós» (1847) de Coronado; d) «A González de Candamo» (1786 ó 1787) de Meléndez y e) «A la Reina Cristina...» (1840) de Campoamor.

<sup>31</sup> Ejs.: a) «La Partida» (1777 ó 1779) de Meléndez; b) «Letrilla III» (1818) de Rivas y c) «El Paje Español Pedro Fajardo», I (1842) de Arolas.

<sup>32</sup> Ejs.: a) «El Colorín de Filis» (a. 1814) de Meléndez o «La Rosa del Desierto» (a. 1809) de Cienfuegos; b) «Al partir» (1836) de Avellaneda; c) «Despedida de la Juventud» (1802) de Quintana; d) «Despedida de la Cabaña de Antimio» (1820) de Rivas; e) «¡Adiós, dulce ilusión rica en colores...» (1841) de Miguel de los Santos Alvarez; f) «A las Musas» (h. 1825) de Moratín y g) «A la Memoria de Larra» (1837) de Zorrilla.

<sup>33</sup> Ejs.: «La Despedida» (h. 1821) de Moratín, «El Desterrado» y «Oda. Imitación del Salmo *Super flumina*» (1824) de Rivas, «La Entrada del Invierno en Londres» (1828) de Espronceda y, en general, los *llantos del destierro*, *despedidas de la patria* y *adioses a la tierra natal*.

## II. Relaciones infrecuentes o esporádicas:

- 5.<sup>a</sup> *Yo propio* —————> *Tú otro.*  
 6.<sup>a</sup> *Yo propio* —————>  $\emptyset$  [*tú vacío* = *yo mismo*: autocomunicación].  
 7.<sup>a</sup> *Yo otro* —————>  $\emptyset$  [*tú vacío* = *yo otro*: autocom. ficticia].  
 8.<sup>a</sup> *Yo impropio* —————> *Tú propio.*  
 9.<sup>a</sup>  $\emptyset$  [*yo vacío*] —————> *Tú generalizado* [= *yo mismo* y *todos*].  
 10.<sup>a</sup>  $\emptyset$  [*yo vacío*] —————>  $\emptyset$  [*tú vacío*]<sup>34</sup>.

### La borrosa frontera entre ausencias, partidas y despedidas

Como hemos apuntado, desde la antigüedad clásica, la elegía venía siendo una especie de cajón de sastre en el que, además del lamento funeral por la muerte de una persona o la reflexiva lamentación —tantas veces denominada *oda*— por una catástrofe o ante una desdichada situación patriótica o política, se incluían también los poemas que manifestaran, melancólica y patéticamente, los más diversos sentimientos y vivencias del dolor, el luto y la tristeza. Sin embargo, *ausencias*, *partidas* y *despedidas* presentan un asunto concreto y una temática específica: la separación, sea espacial, sentimental —ambas, en los *llantos del destierro*— y existencial, cuyo grado absoluto es la irreductible separación por la muerte.

Así, la *ausencia* es una triste situación en la que un yo poético lamenta el encontrarse separado de una persona u objeto querido, o sea, su condición de ausente; y de esto se infieren tres cosas: primera, que dicha supuesta situación ha sido originada por una separación previa; segunda, que el discurso poético es el lamento por la distancia entre el yo poético y el tú cuya presencia se añora y desea; y, tercera, que, aunque no siempre, el ausente puede retornar al encuentro de aquél o aquello de cuya compañía o posesión está ausente. En cuanto a la *despedida*, en un principio, es una derivación de las *ausencias*, de gran arraigo en la tradición lírica española, tanto popular como culta;

<sup>34</sup> Ejs.: 5.<sup>a</sup> «Mi Despedida» (1797) de Mor de Fuentes; 6.<sup>a</sup> «¡No hay nada más triste que el último adiós!» (1847) de Coronado; 7.<sup>a</sup> «La Partida» (1831) de Estébanez; 8.<sup>a</sup> Fragmentos de «A Elmira» y «A don Ramón Moreno» (1802) de Quintana; 9.<sup>a</sup> «A los Poetas» (1853) de Barrantes, y 10.<sup>a</sup> «La Fragata» (1837) de Bermúdez de Castro.

pues, como ausente del ser amado se expresa la voz lírica en algunas *jarchas* mozárabes, en bastantes *cantigas* galaico-portuguesas, en muchas canciones tradicionales y, en general, en la poesía de todas las épocas.

No obstante, desde finales del siglo XVIII, algunos poemas titulados *ausencias* pueden considerarse ya esbozos de *despedida*, pues la separación espacial de los dos primeros personajes inmanentes o de algún otro, intratextualmente explícito, se contempla en su inicio o arranque —aunque sea breve y colateralmente— y esto es lo que las diferencia de manera radical de las verdaderas *ausencias*. Además, la supuesta partida que ha dado origen a la ausencia es explícitamente anunciada, se presenta como imperativa e insoslayable y, como *topoi* muy destacado, se encuentra la descripción —a veces, muy pormenorizada— de las circunstancias de la marcha o viaje, precedida o seguida de la explícita enunciación del adiós: éste es el caso de algunos de los poemas titulados *partidas*, tan típicamente dieciochescos, que aún no son despedidas en un sentido estricto o, por lo menos, son sólo una variante de ellas, puesto que no siempre presentan de manera explícita la formulación del adiós, sino, casi exclusivamente, la rememoración de las circunstancias de la separación, la evocación del pasado feliz y, sobre todo, como es normal en un texto lírico, la expresión magnificada del dolor del yo protagonista.

Por otra parte, independientemente del presupuesto desde el que el yo poético se exprese, una *ausencia* apunta a la irreversible, cualquier *partida* a la inexorable y toda *despedida* al último y definitivo adiós a la vida. Por eso, concomitante con la despedida es la *elegía funeral* en la que la muerte es explícitamente metaforizada en partida y ausencia definitivas y formulada como un adiós a la persona muerta. Y, puesto que el instante de la muerte es visto como el inicio del último viaje al misterioso territorio del Más Allá, es el yo poético el que se presenta a sí mismo patéticamente abandonado y sometido al dolor de ausencia, aunque, por supuesto, el ausente por antonomasia sea el tú muerto, al que, convencionalmente, se le supone gozando de una nueva y feliz existencia.

Desde un punto de vista histórico, pues, la despedida ha sido el resultado de un doble proceso: primero, de derivación y especificación de los poemas de ausencia, pero, en segundo término, de reliteraturización y poetización del acto lingüístico-ilocutivo de despedirse, formalizado en las habituales y ritualizadas fórmulas fáticas. Por todo lo cual bien podría decirse que la *Despedida* es el poema que, directa o indirectamente, con exclusividad o preferencia, dice *adiós*.

---

## Referencias bibliográficas

- BAYET, Jean (1966). *Literatura Latina*. Barcelona: Ariel.
- CAMACHO GUIZADO, Antonio. (1969). *La Elegía Funeral en la Poesía Española, 9-24 et passim*. Madrid: Gredos.
- Diccionario de la Lengua Española*. I. Madrid: RAE, 1984<sup>20</sup>.
- DÍEZ TOBOADA, Juan María (1964). «Notas sobre un planteamiento moderno de la teoría de los géneros literarios». En *Homenajes. Estudios de Filología Española. II*, 11-20. Madrid: Graf. Oviedo.
- DÍEZ TABOADA, María Paz (1977). Introducción a *La Elegía Romántica Española*, 13-23. Madrid: CSIC.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1986). «Literatura y Actos de Lenguaje». En *Pragmática de la Comunicación Literaria*, ed. José Antonio Mayoral, 83-121. Madrid: Arco. Libros.
- HERRERA, Fernando de (1987). *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones*, ed. Antonio Gallego Morell. Madrid: CSIC [1587].
- KAYSER, Wolfgang (1972<sup>4</sup>). *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*, 438-445. Madrid: Gredos [1948].
- LEVIN, Jurij I. (1979). «La Poesía Lírica sotto il Profilo della Comunicazione». En *La Semiotica nei Paesi Slavi. Programmi, Problemi, Analisi*, ed. Carlo Prevignano, 426-442. Milano: Feltrinelli [1973].
- LÉVINE, I.I. (1976). «Le Statut Communicatif du Poème Lyrique». En *École de Tartu. Travaux sur les Systèmes de Signes*, eds. Y.M. Lotman y B.A. Ouspenski, 205-212. Bruxelles: Complexe.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.) (1996). *La Elegía*. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre de 1994). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ PINCIANO, Antonio (1953). *Philosophia Antigua Poética. I*, ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC [1596].
- OKOPIEN-SLAWINSKA, Aleksandra (1967). «Il Sistema dei Personaggi nella Comunicazione Letteraria», Remo Faccani (trad.). En *La Semiotica nei Paesi Slavi. Programmi, Problemi, Analisi*, ed. Carlo Prevignano, 606-619. Milano: Feltrinelli.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1956). *Líricos Griegos. Elegíacos y Yambógrafos Arcaicos. I*. Barcelona: Alma Mater.
- TODOROV, Tzvetan (1988). «El origen de los géneros». En *Teoría de los Géneros Literarios*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, 31-48. Madrid: Arco Libros [1976].
- WARDROPPER, Bruce W. (1968). Introducción a *Poesía Elegíaca Española*, 7-27. Madrid: Anaya.
- WELLEK, Rene, y WARREN, Austin (1959<sup>2</sup>). *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos.

## ANTONIO GALA, EL CONCEPTO DE FIDELIDAD EN UN INTELLECTUAL

**Françoise Dubosquet Lairys**

Universidad de Rennes 2 (Francia)

Cuando empecé a trabajar sobre el posfranquismo, más precisamente sobre el papel de los intelectuales en la prensa, una referencia se impuso casi de repente: Antonio Gala. Aparentemente desconocido en mi tierra, su primera obra de teatro, *Los verdes campos del Edén* había sido leída en una presentación pública en París, tal como *El sol en el hormiguero*, pero ninguna de ellos había sido representada. Tuvimos que esperar al otoño de 1996 para tener la primera traducción de una obra suya, por fin publicada: *El manuscrito carmesí* (Mémoires Ecarlates, París: éd. Lattés, 1996), percibiéndose un cierto rechazo por parte de nuestros universitarios en acercarse a su obra. Por otro lado, la figura de Antonio Gala se presentaba más allá de los Pirineos como una referencia incontestable en esta España del posfranquismo, una España en marcha, en busca de una nueva y verdadera identidad. Sin embargo, aparecía y sigue apareciendo como una figura muy polémica y controvertida y de cierta forma, atípica, y el mundo intelectual español parecía

compartir ese mismo recelo o timidez<sup>1</sup> frente a este autor y su obra, pese a que sea ya un dramaturgo reconocido desde 1963 (Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca) y Premio Nacional de Literatura. «Es como una misteriosa ley matemática y con flema empírica», como lo constata Juan Cueto, ya que «...el silencio intelectual aumenta a medida que aumentan las ovaciones populares...» (Gala, 1983a: 15). Ese aparente desfase entre éxito popular y reconocimiento por el mundo intelectual me llamó muchísimo la atención y fue sin duda uno de los acicates que me condujeron al descubrimiento de la obra y personalidad de Antonio Gala. Despertaba muchas interrogaciones sobre el éxito, el concepto de obra o autor popular, sobre el sitio particular que ocupa Antonio Gala en el mundo de la creación española, tan justamente interpretado por su amigo, el poeta José Infante, por el título de su libro: *Antonio Gala, un hombre aparte* (Infante, 1994).

La primera prueba tangible del éxito del autor fue y sigue siendo su número de lectores. Desde la publicación de sus *Charlas con Troylo* en 1980 (publicación de sus artículos en *El País* bajo este título entre 15/7/79-16/11/80) hasta su última novela la *Regla de tres*, publicada en 1996, pasando por *El manuscrito carmesí*, premio Planeta 1990, Antonio Gala no dejó de estar presente en los primeros eslabones de las listas de ventas. Sus obras de teatro conocen un éxito de taquilla, tal como su participación en *El País Semanal* desde 1979, *El Independiente* (13/6/87-9/6/89) o *El Mundo* más tarde (1989), que demuestran el interés por parte de estos medios y de sus lectores, como ya lo confirmaba Juan Cueto en 1983: «Hoy por hoy, Antonio Gala es el escritor de mayor éxito popular. Sus obras de teatro baten todos los records de taquilla y se reestrenan sin cesar y sin excepción, sus artículos habituales en la prensa provocan una avalancha de correo; sus intervenciones públicas constituyen verdaderos acontecimientos de muchedumbre, sólo comparables a los que suelen protagonizar cantantes, futbolistas, toreros o estrellas de cine, en fin, la presencia del autor ante las cámaras de televisión o los micrófonos de la radio hacen subir la atención instantáneamente y siempre es garantía de espectáculo cultural. Que yo sepa con las estadísticas en la mano, nunca en la historia reciente de este país un profesional de la literatura, ha logrado mayores índices de audiencia como se dice en la jerga de los medios

---

<sup>1</sup> Sin embargo hay que citar los excelentes estudios sobre el autor de los profesores: Carmen Díaz Castañón, Fausto Díaz Padilla, Ana Padilla Mangas, José Romera Castillo, Isabel Martínez Moreno... Sobre este asunto, cf. lo señalado por J. Romera Castillo (1996).

de comunicaciones...» (Gala, 1983a: 13). Impresión confirmada por Andrés Amorós, en su *Diario cultural*, quien compara el movimiento de la muchedumbre el día en el que el autor firmó sus *Charlas con Troylo* en el Retiro, con «la espuma de una cacerola al fuego por todos los alrededores...» y añade «He oído a un chico preguntar si es que venía el Rey, lo único que se le ha ocurrido ante semejante follón...» (Amorós, 1983). Pasando los años, la imagen pública de Antonio Gala no dejó de afirmarse, pero siempre de manera singular. Así que vamos a intentar en estas páginas entender las razones de tal éxito, definir esta singularidad que hace de *Antonio Gala, un hombre aparte*, y acercarnos a la personalidad del autor tal como a la riqueza de su creación.

## ¿CÓMO EXPLICAR TAL ÉXITO?

Su éxito se forjó a lo largo de los años 60: Accésit del Premio Adonais de poesía a finales de los años 50 con *Enemigo íntimo*; obtiene en 1963 el Premio Nacional de Teatro por su obra *Los verdes campos del Edén*, y ese mismo año el Premio Las Albinas por su relato *Solsticio de invierno*, recibe en 1972 el Premio Nacional de Literatura por su obra *Los buenos días perdidos*, para no citar más que algunos significativos. En 1976 ya era conocido por su pluma acerada y libre, en efecto, el 26 de mayo los medios recibieron el anuncio de su asesinato, —cabe decir que sus relaciones con la censura eran tensas: su serie televisiva *Paisaje con figuras* había sido prohibida por Arias Navarro al cuarto episodio, y la salida de su artículo, titulado «las viudas» había provocado su procesamiento y el secuestro de la revista *Sábado Gráfico* (n.º 988), y padecía de unas constantes amenazas de muerte—, sin embargo, su reconocimiento popular estalla verdaderamente en 1978 con sus crónicas de *El País*, periódico «fetiché» de la Transición tituladas *Charlas con Troylo*. Claro, conviene subrayar que surgió en un momento determinado de la historia de España y de la carrera del autor, Antonio Gala escribe en la prensa desde los años 60<sup>2</sup>, o sea que el éxito que «estalló» con las publi-

---

<sup>2</sup> De manera esporádica al principio: en *Arriba*, en 3/9/59-10/12/60 con las series de artículos titulados «En torno a bebidas internacionales»; 1966-67, en *Pueblo* con «Tercera página» y en 1970, con la serie de las «Cartas norteamericanas»; 07/73-07/78 en *Sábado Gráfico* bajo el título de «Texto y Pretexto» entre mayo y septiembre 1977, en la revista *Repórter* con «Verbo transitivo»; 09/77 -1/78, en *Primera Plana* con «El color de las horas» y bajo el título de «Las citas históricas» en *Actualidad Española*

---

caciones de sus *Charlas con Troylo* no puede entenderse sin el contexto particular del posfranquismo y más precisamente de la Transición, y la maduración de la obra galiana.

## EL CONTEXTO

Los años 70 marcan profundamente el destino de España: la evolución ideológica y económica del país, y una necesaria adaptación del régimen, la muerte del viejo dictador en el 75, referéndum de reforma política, vuelta de la democracia, elecciones generales de 1977 y proclamación de la nueva Constitución de 1978, por citar algunos hechos importantes. Si el establecimiento de la democracia aparece lógico como resultado de la mutación no dejaba de plantear muchas interrogaciones y dudas. Primero porque no hubo ruptura con el sistema franquista ya que el nuevo sistema que se instaura a la muerte del viejo dictador fue elaborado por el régimen anterior y las cortes orgánicas. Fue un sector del aparato político el que elaboró, aprobó y cumplió con la estrategia que tenía que llevar a la democratización. Segundo, la Transición fue pacífica porque resultó de una especie de negociación. Lo que condicionó y sigue condicionando su actual desarrollo. Dentro de este marco, Antonio Gala se situará siempre como uno de los componentes entre millones de otros de esta España del posfranquismo, desorientada y decidida al mismo tiempo, una España tal como la presenta Juan Cueto, compuesta de «seres urgidos de líderes más espirituales que políticos, huérfanos de modelos carismáticos donde reflejarse o apoyarse por unos instantes y faltos de códigos que den respuestas a las mil angustias cotidianas de las sociedades modernas...» (Gala, 1983a).

Las *Charlas con Troylo*, y las dos series siguientes *En Propia mano* y *Cuaderno de la Dama de Otoño*, así como su creación teatral: *La trilogía de la libertad*<sup>3</sup>, tienen como telón de fondo el proceso de

---

entre enero de 1978 y marzo 1978. Después empezó en 1978 su colaboración con *El País*: 22/7/78-16/11/80 «Charlas con Troylo»; 1/81-9/1/83, «En Propia Mano»; 9/10/83-22/9/85, «Cuaderno de la Dama de Otoño»; 2/2/86-27/12/87, «Dedicado a Tobías»; 23/10/89-18/10/90, «La Soledad sonora»; 24/2/91- 4/4/93, «A quien conmigo va», 24/4/93- 6/95, «Carta a los herederos»; y ahora «La casa sosegada». Paralelamente escribió en *El Independiente* (1988-90) «La proa» y luego «La Tronera», serie que sigue publicando en *El Mundo*, después de la desaparición de *El Independiente*.

<sup>3</sup> Que se compone de tres obras: *Petra Regalada*, *La vieja señorita del Paraíso* y *El cementerio de los pájaros*, que invitan a una reflexión sobre la libertad, cómo «se trenzan el apasionado deseo y el apasionado temor a la libertad...»

transición, con sus esperanzas y sus angustias, con su reaprendizaje de la democracia en el cual cada uno tiene que recobrar y asumir su responsabilidad y papel, sea simple ciudadano o miembro del ejército, es un momento clave de la historia de España, cuando los diversos intentos de golpe (23-F y Galaxia), las presiones anti-democráticas de la extrema-derecha, extrema-izquierda o de extremo-nacionalismo peligran la nueva constitución. Las series siguientes como *Dedicado a Tobías*, la *Soldadad Sonora*, *A quién conmigo va*, las más recientes *Cartas a los herederos* y la última *La casa sosegada*, o sus obras teatrales como, por ejemplo, *Séneca o el beneficio de la duda*,<sup>4</sup> interesante reflexión sobre el poder, acompañan la postransición, las desilusiones y en cierta forma, la banalización de los logros democráticos. *El País* se ha vuelto ya el periódico del «establishment», una verdadera institución, los socialistas en el poder durante cuatro legislaturas, tres con mayoría absoluta, profesaron un pragmatismo declarado, lejos del mensaje ético proclamado en su programa, lejos de las promesas y de las ilusiones del otoño del 82, que compartió el autor con los 10 millones de sus compatriotas. *La Proa* y después *La Tronera*, «billet d'humeur», publicados en *El Independiente* durante su vida demasiado corta y después en *El Mundo*, serán otra tribuna, ésta claramente política, de reflexión o invitación a la reflexión en un país sacudido por los escándalos.

## LOS MEDIA:

Estas relaciones con los *media* son también decisivas: a principios de la transición política, el autor eligió deliberadamente dejar los escenarios para consagrarse a colaboraciones más mediáticas: «Me doy cuenta de que la manera de comunicar es la prensa, todavía más que el teatro, porque hay gente que no va al teatro y que sin embargo, sí lee, y la televisión para comunicar de verdad con el pueblo... el interés en escribir en una prensa muy leída, y la televisión son porque los considero como dos métodos inmediatos de conectar con el pueblo...» (Dubosquet Lairys, 1989). En una época en la que la televisión

---

<sup>4</sup> «En una época, cuya decadencia, cuya corrupción general, cuya sensación de agotamiento la hacen tan semejante a la nuestra, hay un hombre en Córdoba ... que personifica las tentaciones que el poder plantea a la ética, y el contagio con que la amoralidad asalta a la virtud...» (Gala., 1987: 49).

se impone como primera forma de comunicación (o ¡incomunicación!), elemento central de todo hogar, Antonio Gala escribirá para TVE, un amplio repertorio que le va a proporcionar muchísima popularidad, en el que se destacan: *Al final la esperanza*; *4 conmemoraciones: Eterno Tuyo, Auto del Santo Reino, Oratorio de Fuenterrabía, Retablo de Santa Teresa*; y para celebrar el año compostelano: *Cantar de Santiago para todos*; *Las tentaciones* y dos interesantes series tituladas: *Si las piedras hablaran* y *Paisaje con figuras*, con las cuales se propuso contar a sus compatriotas su historia, como lo confiesa Gala: «he procurado que por lo menos, conozcamos algunas cosas. Cosa de este sitio en que vivimos y que se llama en general España. Cosas de gentes que nos han hecho ser como somos; de españoles que nos fueron haciendo así: españoles...» (Gala, 1985: 12). Esta voluntad se corresponde con una preocupación fundamental: «me parece de verdad esencial que el español reconozca su pasado para que aprenda a convivir con su presente y con su futuro. El pasado se nos ha enseñado de manera muy mala, de una manera triunfalista y falsa. Los españoles no conocen como han llegado a ser lo que son, entre otras cosas porque no son, porque no saben lo que son...» (Gala, 6/4/88). Fundamentalmente, se trata de aprehender el pasado para vivir y asumir el presente. Tema galdosiano por excelencia. El error básico de tantos españoles sería negar la realidad, oponerse a lo que ha sido la Historia.

### UNA HISTORIA COMÚN:

Antonio Gala comparte con sus compatriotas una historia común: nacido en 1936, nos recuerda de manera precisa, por supuesto, la guerra: «Nací cuando nació la guerra, mi vida es la posguerra...» (Gala, 24/8/86), quedando marcado por esa terrible experiencia: «mi familia me apartó hacia los libros... pero oí la sangre y lo que es peor, creí que era el olor natural del mundo. Nací con este olor» (Gala, 24/8/86). La guerra ya no aparece más que como pesadilla lejana, sin embargo de estos acontecimientos nació la España actual; su realidad política, económica y social es el resultado de este pasado fratricidio y totalitario. Sin duda alguna, el recuerdo de esta guerra fratricida pesó muchísimo en la elección consensual de la transición. No se pueden borrar cincuenta años de la memoria colec-

tiva, cincuenta años de condición de existencia particular, hecha de temores, insatisfacciones y contradicciones. Estos cincuenta años determinaron la formación de los españoles de hoy, y Antonio Gala es un ejemplo de esa generación nacida, educada en ese contexto particular, una sociedad herida tal como nos señala el autor: «Yo, por ejemplo, nací cuando la guerra. No tropecé con ella. Ni fui herido de bala. Pero sí, me encontré con una sociedad herida de bala...» (Dubosquet Lairys, 1989). Una sociedad y un país que Antonio Gala rehusó a abandonar: «A mí no me echan» y se quedó tal como lo recuerda Francisca Aguirre: «Antonio tenía razón, a nosotros no nos echaban, nosotros nos quedábamos. Y nos quedamos, Antonio con su alegría desesperada (entonces, la alegría de Antonio era como un título de aquel cuento de Saroyan: como un cuchillo, como una flor, como absolutamente nada en el mundo), con sus poemas, sus relatos... su hambre, nuestra hambre...» (Aguirre, 1995). En efecto, Antonio Gala no perteneció a la generación del exilio, sino a la que se quedó en España y que intentó, a partir de los canales de expresión que permitía la censura, expresarse y contribuir a la creación que, pese a sus esfuerzos, la dictadura no podía totalmente ahogar.

Además lo que aparece claramente en el estudio de sus artículos, es el extraño paralelo entre la vida del autor, su experiencia personal y la historia de España de estos últimos cincuenta años. Nace en 1936, vive todo el periodo franquista, conoce el traumatismo de la muerte de un padre de autoridad absoluta y el difícil aprendizaje de la libertad individual, comparte la euforia, las angustias y las incertidumbres de sus compatriotas frente a la muerte del caudillo, frente al nacimiento de una España democrática que devuelve a cada uno el derecho, la obligación, la responsabilidad de participar en esta transformación. Lo que dio un matiz todavía más personal en su manera de aprehender la historia inmediata.

## LOS TEMAS

Si la sociedad sirve de telón de fondo al conjunto de la obra galiana, sociedad contemporánea o trascendida por la historia, el eje central es el ser humano.

Un ser a la búsqueda de sí mismo en una sociedad en la que la mayor parte del tiempo en vez de ayudarlo en su propia realización, lo angustia, lo aprisiona en sus ortopedias, lo deforma. La poesía, los relatos, los artículos, el teatro, las sinopsis o la novela no tienen otra meta que participar en esta reflexión de cada ser humano frente a su destino. Así si su poesía habla del amor y desamor, de sus muertes o traiciones, los relatos evocarán la amistad y la separación de seres; los artículos, las angustias de una sociedad en busca de nuevas referencias en este final de siglo, frente a problemas tan diversos que van del terrorismo, pasando por la insumisión o la objeción de conciencia a una nueva ética —reflexión sobre el divorcio, el aborto, las drogas: tres asuntos, temas de debate legislativo—, del papel de la iglesia y del ejército, del civismo, del paro, del culto a los muertos, los mercados; el teatro nos hablará de los vencidos, de tolerancia, de libertad, o de las dudas del poder, nos llevará hasta los mitos de la *Iliada* para reflexionar sobre el hombre maduro, evocará el sacrificio de Jimena entre amor y razón de estado, la OTAN y las autonomías, la soledad y la homosexualidad, las cárceles donde se encierra el hombre, nos confiará su fé y duda en el hombre: «El ser humano es torpe, deslumbrante, competidor, suicida, menestero, inagotable, ruin, magnífico, egoísta, insustituible. El ser humano es a la vez Caín y Abel. Eso es lo único con lo que contamos. Estamos hechos con la humilde y gloriosa madera de los sueños. Con la madera se puede construir un laúd o un patíbulo» (Gala, 1/2/81). La novela será otra forma de acercarse a los mismos problemas: *El manuscrito carmesí* nos llevará al encuentro de un vencido y presentará una maravillosa reflexión sobre la identidad andaluza; *La regla de tres*, nos conducirá a una íntima reflexión sobre el ser humano frente a la muerte, a su otoño y este sentimiento tan tremendamente humano, que invade toda su obra: el amor. En fin, cada poema, cada texto se volverá una entrañable reflexión sobre la condición humana, una condición fuertemente enraizada en lo cotidiano de cada español. Gala se presenta fundamentalmente como un humanista.

La visión de España que se va dibujando a través de sus artículos puede aparecer para algunos como pesimista, alarmista, sin embargo, Antonio Gala es todo excepto pesimista, ya que suele presentarse simplemente como un optimista bien informado, aunque si de vez en cuando exponga su decepción o su desencanto, éste no tarda en diluirse. Pero sabe cuán importante es la apuesta por la democracia y conoce su país, tantas veces «*a punto de echar a perder todo y luego resulta así...*». A España le gusta vivir peligrosamente, tiene tal urgencia de vida después de ese paréntesis de largo mutismo y represiones.

## UN ESCRITOR COMPROMETIDO

Por eso se puede afirmar que Antonio Gala es un autor comprometido con su época, por una parte a la manera de los intelectuales del regeneracionismo, atentos a la salud de su país: muchas veces Antonio Gala me apareció bajo los rasgos de un terapeuta a la cabecera de España, tierno y emocionante homenaje a este padre tan admirado, tomándole el pulso, cuidando de su etiología, las crónicas se vuelven boletines de salud publicados semana tras semana. En su relación íntima entre el autor y su país, se nota cierta complicidad similar a la del paciente con su médico de familia. Algo psicólogo, algo confidente, siempre atento, mirada exterior pero muy implicado afectivamente, preocupado, Antonio Gala habla de su país con palabras de especialista.

Por otra parte, su compromiso es nítidamente «cívico»: su reflexión nace de una observación aguda de la realidad y totalmente libre de cualquier pertenencia a un partido o una opción: «Yo no pertenezco a ningún clan; ni a ningún grupo... ni al staff de un periódico siquiera, ni a una familia que me ampare... Yo soy la cabeza y todo lo demás de mi propia familia... No tengo más oficio ni más beneficio que mi mente y mi pluma...» (Gala, 9/3/80). Corresponde a una concepción original del papel del intelectual en la sociedad, una concepción mesiánica que defiende Antonio Gala y que participa de su éxito. En efecto, para él, el intelectual «es como un ojo crítico que observa alrededor de él lo que sucede, reflexiona sobre ello y lo hace ver a los que no tiene tiempo para reflexionar. Parece que el intelectual no tiene otra razón de ser que ésa...» (Dubosquet Lairys, 1989). El intelectual tiene una verdadera función social, participa como cualquier otra persona en la vida de la *polis*: político, panadero o médico,.. cada uno participa en la vida y desarrollo de la ciudad. No entra en su concepción ninguna sobre o subvaloración sino más bien otra noción, la del don que uno recibe y que configura entonces su destino. No se trata de una elección sino más bien de un *fatum*, un destino. Y de cierta forma ese papel le es reconocido. Por su independencia, que seguro muchos le envidian, supo conseguir una credibilidad y volverse una referencia civil, lo que confirma su elección como presidente de la Plataforma civil para la salida de España de la OTAN en 1986, y que aceptó aclarando que «no se trataba de unas elecciones partidistas, sino de un momento “cívico” fundamental.. la ciudadanía quería ser protagonista de una hora política importante.

Quería asumir una responsabilidad inabdicable...» (Dubosquet Lairys, 1989). Por ello asumió la presidencia de un colectivo formado por una multitud de intelectuales, artistas y políticos «sin cartera» para reivindicar la salida de España de la OTAN.... En efecto, el compromiso personal de Antonio Gala es siempre el compromiso de un individuo que asume totalmente su opción: «Soy un maniático de la responsabilidad. La responsabilidad tiene antes de cualquier aceptación, un sentido positivo de conciencia activa de las propias obligaciones» (Gala, 6/9/81). Cuando declara en 1985: «Soy homosexual, pero no ejerzo» no tiene nada de un *scoop*, ni de reivindicación de pertenencia a una comunidad o un *ghetto*, no tiene otra meta que concienciar a la gente sobre el peligro de la exclusión frente a una enfermedad, el sida, contra la cual todos tenemos que luchar solidariamente. Frente a la subida del paro, solidariamente con los huelguistas del 14 de diciembre de 1988, Antonio Gala escribe: «... Los españoles, que somos quienes sostenemos esta tierra nuestra y cuanto en ella vive, vamos a tomarnos veinticuatro horas para expresar, tácita pero directamente, nuestra opinión. No porque nos lo exijan, sino porque así lo hemos decidido. Veinticuatro horas no de lucha, sino de satisfacción compartida; no en una batalla de cartuchos, sino de comprensión y de sonrisas; no contra una tiranía —contra la que habría que ir con armas en las manos—, sino una jornada de afirmación democrática, es decir, una jornada en que unos con otros consentimos y unos y otros nos animamos...» (Martínez Moreno, 1994: 58). Esta carta que Antonio Gala dirigía a los huelguistas pone de realce toda una concepción del acto democrático, vivido en el seno de la sociedad española: la huelga no es sólo la expresión de una reivindicación sino también un encuentro, un intercambio, la expresión de un pueblo libre, consciente de su libertad. Antonio Gala apoyará y presidirá manifestaciones populares contra la Ley de Seguridad Ciudadana del ministro Corcuera, conocida como ley de «la patada en la puerta», ley declarada anticonstitucional por el Tribunal Constitucional en 1993 y que provocará la dimisión de dicho ministro. Tampoco se puede olvidar su participación al lado de los andaluces en su marcha para una existencia digna. Pero su posición será siempre la del ciudadano, consciente de su deber y responsabilidad, y aunque su actitud ética en estos movimientos participaron de su popularidad, sin embargo acentuaron el desfase con el mundillo político. Se suele decir que es una de las lenguas más afiladas que existen en España y él mismo confiesa que no tiene pelos en la lengua... En efecto, Gala no vacila en decir las «cuatro verdades del barquero».

---

A propósito de su último estreno<sup>5</sup>, que no se hizo en Barcelona, afirmó que «los catalanes entienden mejor el polaco que el castellano», lo que desencadenó reacciones vivas hasta del mismo Jordi Pujol o de su denuncia del despido del director del Prado por no compartir la postura belicista del gobierno cuando la guerra del Golfo en febrero del 1991. Gala traduce los anhelos pero también las decepciones, los temores de toda una sociedad en plena mutación, en plena movida o ya posmovida, va más lejos, intenta educar, aclarar, transmitir cierto sentido crítico, cierta conciencia de responsabilidad. Lo que da, a veces, a sus escritos un matiz algo moralizante como en su *Carta a los herederos*. Así, se compromete: «Yo de mí sé decir que, en tanto pueda, trataré de escribir lo que en conciencia crea y debo, caiga el que se cayese, incluyéndome a mí...» (Dubosquet Lairys, 1989).

Claro que esta independencia le fue difícil de conseguir, y seguro de mantener: «Para elegir con objetividad, hay que mantener la independencia interior y exterior que nada —personas, ideologías, necesidades, prejuicios— nos hipoteque ni la cabeza, ni el estómago...» (Gala, 30/6/85). Una independencia frente a todo poder que sea económico, religioso, político y militar que supone por lo tanto una fuerza, una ética y concretamente una soledad, una soledad sonora, que le es imprescindible: la última soledad que si «no defiende a toda costa, cualquier valor humano llegará a ser barrido...» (Gala, 12/5/73). Una soledad que le cuesta a veces tanto. El artículo «El transeúnte» lo ilustra intensamente, a continuación de una descripción minuciosa de una casa poblada por una mujer e hijos, el espejismo se disuelve para dar lugar a una infinita tristeza: «No me han dado otra opción. No conseguí levantar ese hogar, a cuyas puertas debo recuperar mi desolación de estar sin compañía y recoger el negro paraguas de la soledad...» (Gala, 10/10/95). Pero que protege celosamente: «Protejo mi soledad y la cultivo para que las íntimas compañías no me distraigan de esa otra e invisible y más amplia, para que mis minúsculos percances de compañero no me distancien de los percances colectivos...» (Gala, 6/6/82). Se transformará, entonces, en una soledad solidaria, a la manera de un Albert Camus, precio que eligió pagar para tener las manos libres de aplaudir o recusar lo que le parece plausible o recusable, y lo que le confiere esa referencia ética que muchos le envidian o le reconocen. Independencia que le permite tener hoy día, una tribuna abierta, en dos periodicos rivales o contrincantes: *El País* y *El Mundo*.

---

<sup>5</sup> *Los bellos durmientes*, estrenada en el Teatro Coliseum de Santander, 18/8/94.

## UNA PERSONALIDAD SINGULAR

Detrás o quizá escondido detrás de una personalidad deslumbrante o irritante, provocadora y seductora, claramente atípica, que no deja insensible —las reacciones en su por o su contra son múltiples, si insistimos en las pruebas de su éxito popular, también pudiéramos encontrar ejemplos opuestos: una revista literaria muy conocida en Francia, consagró un número de 1995 a la creación española, no hubo ni una sola mención del autor.. o el famoso premio Limón que le otorgaron los periodistas—, aparece un hombre lúcido, un ser humano que comparte con todos una condición humana más o menos envidiable, un hombre con su pasado, sus heridas y jardín secreto, que se suele presentar —como un niño ya mayor de increíble sensibilidad don extremo y pesada cruz—, que atravesó mitad de siglo de tantos cambios. Un hombre cuya mirada atenta no perdió nunca esta espontaneidad, esta curiosidad y guasa que nos regala muchas veces la infancia. Nacido en una familia acomodada, subyugado por una personalidad paternal omnipotente, educado en una estética de la belleza («lo feo es malo») mimado por su ama que le enseñó la otra cara de la realidad<sup>6</sup>, su cultura y su expresión no perdieron nada de este doble aprendizaje. Sin duda es un solitario solidario a la manera de un Albert Camus, pero antes de todo un hombre, con sus cualidades y defectos, sus iras y sus debilidades, un hombre que reivindica el derecho a pensar y expresarse libremente, un hombre fundamentalmente apasionado y fundamentalmente independiente, un hombre que condena cualquier *ghetto* y quizá, lo que disfraza demasiado bien su imagen pública de *dandy* con bastón, una increíble timidez que desaparece detrás de un escudo de guasa, de ironía. Es interesante notar cuándo se forjó esta apariencia. Cuando estalló el éxito a finales de los años 70, Antonio Gala, de cierta forma organizó su imagen exterior como lo subraya Andrés Amorós: el bastón usado más por «estática que estética» (Gala, 15/11/81) como le gusta subrayarlo, las cadenas en el cuello, cierta teatralización en los modos y forma de expresarse, consolidó su origen andaluz, una imagen en la cual participó muchísimo la prensa y

---

<sup>6</sup> Un cuerpo de estar que participó de su formación andaluza. En efecto si el autor nació en Brazatortas (Ciudad Real) vivió a partir de sus dos años en Córdoba, así que su origen andaluz no se avala por contar en un registro civil, sino por una legítima identificación sentimental, intelectual y vivencial con la tierra andaluza cuyo personaje principal de su infancia fue su ama.

la televisión donde apareció a menudo para presentar sus *Paisajes con figuras* o *Si las piedras hablaran*. Una imagen que le permitía sin duda delimitarse un espacio de libertad para su creación, y de protegerse.

## UNA ESCRITURA SINGULAR

Como hemos visto, esta fuerte personalidad ha contribuido a esta identificación del autor con un amplio público. En efecto, Antonio Gala asocia a una reflexión intelectual, una sensibilidad aguda y un manejo extraordinario del castellano. Además, para establecer la relación con su público, definió una exigencia primaria a cualquiera de sus actos: la fidelidad. Fidelidad a una época y sus preocupaciones, como acabamos de ver a través del estudio de los temas; fidelidad a una cultura que comparte con sus lectores y cuya clave es el idioma: «Hay una confianza como miembros de un mismo cuerpo que es eso lo que nos confirma el idioma, el idioma no es nada más que algo absolutamente común, lo más común que podemos tener, la expresión» (Dubosquet Lairys, 1989).

La palabra, esencia misma de la escritura, humilde herramienta del escritor, es una «vía de conocimiento, de raciocinio, de compenetración, de herencia compartida» (Dubosquet Lairys, 1989). La escritura del autor se volverá una constante búsqueda de identidad, de autenticidad: «¿habrá algunas (señas) más hondas que los orígenes de nuestro estilo de nombrar, de señalar, de relacionar las cosas con los seres?» (Gala, 17/3/85). Escribir es antes de todo compartir, compartir palabras, ideas, una cultura y además es creación, participación activa en esta cultura viva.

Para eso, Antonio Gala no renunciará a otra fidelidad previa, la fidelidad a sí mismo. Siempre se definió como poeta: «la poesía no es para mí una forma de expresión sino una vía de conocimiento. Y en definitiva, una entrega final y una fructificación» (Soler Serrano, 1984: 92). La poesía empapa cada una de sus creaciones, y corresponde a la concepción de la *poiêsis* de Platón o sea que la creación es como un líquido que toma la forma del recipiente en el que se vierte. Para Gala la poesía a veces se concreta en el poema, pero no siempre: «a veces hay como una fisura y ese gas que es la poesía se escapa y lo tiñe todo,

entonces hay poesía de drama, poesía de relato, poesía hasta de artículo de periódico...» (Dubosquet Lairys, 1989). La poesía se vuelve para él, una actitud vital.

Por fidelidad a sí mismo tampoco renuncia a lo que es por su educación, por su origen social, y así lo subraya Juan Cueto: «Los discursos de Antonio Gala, los mayores como los menores no proceden ni forman parte de la cultura popular. Pertenecen con todas las de la ley a la cultura culta, aunque al cabo de un proceso complejo hayan llegado a ser extraordinariamente popular sin ceder una línea ni conceder una metáfora de su primitivo estilo.» (Gala, 1983a). Así el latín o la terminología más específica como por ejemplo la «sinecdoque» o una invitación a reflexionar sobre el sentido mismo de las palabras («pontífice: el que hace puente») están presentes.

No disimula tampoco una sensibilidad extrema que se va revelando a lo largo de su obra, quizá todavía más en su poesía y palpita en toda su escritura: «Yo no me escondo...yo voy con la intimidad a flor de piel...» (Santa Cecilia, 31/4/1985: 6-7). Su interlocutor privilegiado es el hombre, el ser humano en busca de su destino, de su propia realización, en una sociedad en plena metamorfosis, un ser perdido en una sociedad donde la uniformización es cada vez más fuerte. El genio de Antonio Gala será devolver a este ser una identidad, una individualidad, y transformarlo en su interlocutor privilegiado. Eligió hablar del ser humano, y para eso eligió el que más conoce, el que anda buscando a lo largo de sus creaciones: él mismo, de ahí esta sensación de intensa intimidad que se va acentuando a lo largo de sus crónicas o escritos, pero que al mismo tiempo se enriquece de manera paradójica de universalidad: lo íntimo se vuelve público y lo público se vuelve íntimo. Esta concepción de la escritura nos recuerda a un paisano mío, Victor Hugo, quien, presentando sus *Contemplations*, escribía: «Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous» y que encuentra su propio eco en estos versos, escritos en 1964, de *La Deshora*:

«¿ He hablado yo de mí?  
¿Hasta ahora acaso  
habré hablado de mí?  
No, porque a cada uno  
o todo lo más, dije  
lo que nunca, he sabido de mí mismo  
cosas vuestras por tanto...»

Antonio Gala lo traduce a la perfección cuando escribe: «es posible que no haya hecho más que escribir sobre mis propios sentimientos —es decir personales— los sentimientos que yo expreso. Si alcanzan a mis lectores unas veces por vías cordiales, otras por vías intelectuales, otras por vías viscerales serán porque las comparten (Gala, 31/8/85). Estas tres vías son también, según el autor, tres caminos que conducen a su propio conocimiento.

Está plenamente convencido de la necesidad de comunicación de cada ser en la sociedad, porque pertenecen a una comunidad de individuos tan semejantes y tan diferentes, cada uno con su propia personalidad, pero con esa ansia de ser, de vivir, de existir, siendo cada uno único y al mismo tiempo solidario. Así a través de cada texto, Antonio Gala va al encuentro de cada uno de sus lectores, devuelve a cada uno su individualidad en una sociedad que tantas veces uniformiza, reivindica el derecho a ser diferente, a expresar el YO. Desde su experiencia personal, Antonio Gala va hacia la universal, y por eso se sitúa directamente en el terreno de los sentimientos: «Es que hay una hondura recondita y sagrada en que los seres humanos nos identificamos unos más y otros menos. Hay una zona inerme, desnuda, solitaria, que los seres tenemos en común; en la que coincidimos por encima del tiempo y de las geografías...» (Gala, 31/8/85).

Para establecer esta comunicación, tuvo que encontrar el tono más justo, adaptar, sin traicionarla, su expresión: «Yo aspiraba a dirigirme en voz baja a un solo oído y me he visto obligado a dirigirme a millones de oídos: era preciso cambiar la voz y los modales» (Gala, 11/12/1983). Buscará entonces en la cultura compartida, el camino más directo con su público, sin renunciar a lo que es.

Por su fidelidad a sus raíces, Antonio Gala nos invita al viaje hacia las honduras del alma española, viaje al ritmo de las palabras, de sus sonoridades y sentidos. Antonio Gala, el andaluz se siente garganta prestada de todo un pueblo. Queja, grito o canto, su escritura traduce su hispanidad, su fidelidad a sus raíces andaluzas.

«El escritor verdadero es el que, cuando escribe, transcribe el subconsciente y lo recordado colectivo, el que desaparece y se transforma en vehículo; el que sabe que es una garganta prestada y una mano prestada...» (Urbano, 31/3/1986). Por esta concepción misma de la escritura, hablaremos de un componente andaluz, de una escritura andaluza.

Recuerdo una anécdota, durante nuestro primer encuentro, cuando Antonio Gala me declaró: «Si yo por ejemplo, no tengo la misma cultura

que un campesino andaluz, yo soy el equivocado...» Increíblemente, algo divertida, miraba a este hombre que me citaba a Platón, evocaba a Rousseau o Pascal, en esta magnífica casa madrileña... Sin embargo, poco a poco, entendí lo que significaba profundamente esta declaración, elemento clave en el caso del autor, preocupación constante, casi obsesiva como lo vemos en esta confesión a la Dama de Otoño: «Conoces mi preocupación por el lenguaje, el temor a perder el contacto con la única fuente verdadera del lenguaje que existe. Y no me refiero a ningún vocabulario artificial, transeúnte, de vaivén más o menos largo, sino al destelleante, caleidoscópico, irisado y fértil idioma popular...» (Gala, 18/3/1984).

Para Antonio Gala hay dos tipos de culturas: una congénita, que no poseemos pero que nos posee y la otra que no es más que el resultado de un aprendizaje, de un afinamiento del conocimiento. La primera es visceral, es presencia más que razonamiento. Antonio Gala es un ser refinado, culto, de formación universitaria, pero permanece profundamente atado a esta cultura innata, visceral, sin renegar a la otra aprendida, pretendiendo rendir homenaje a esta cultura previa, la que comparte con el campesino, el pueblo...

Más que en la expresión, es en la concepción misma, donde aparece la identidad andaluza del autor, pudiéndose comparar su creación a la del cante jondo. Así, si el *cantaor* es garganta prestada que se sumerge y bebe en las fuentes de la memoria colectiva y de la experiencia cotidiana, los acentos de su queja, el escritor es según Antonio Gala: «Una esponja, dejándose inflar para luego, en cierto sentido, exprimirse...» (Dubosquet Lairys, 1989).

La escritura es, entonces, el resultado de una interiorización: impregnarse de la realidad, de esta cultura que nos rodea, digerirla con sus propios jugos gástricos, y luego restituirla, exteriorizarla, representarla y desaparecer detrás de su mensaje, no ser más que la mano prestada. La escritura como el cante, es un arte, una creación solitaria, arte introvertido por excelencia, porque se vive más que se intelectualiza: ««La creación es una partenogénesis. La soledad en ella es esencial. La habrán precedido toda clase de promiscuidades, de invasiones, de confusiones, pero ella es una puesta en limpio, un acto de moderación, un ensismismamiento...» (Gala, 14/11/1982). La identificación vendrá después de la presentación del mensaje, jaleo o palmas, la adhesión será la señal del reconocimiento.

Así, la noción de solitario solidario toma aquí toda su dimensión. El escritor o el *cantaor* no hacen más que cumplir con su destino de interés

---

prete solitario, de voz-testigo de toda una cultura, destino al que ninguno de los dos pensarían escapar.

Si el cante jondo es la invención de un pueblo que da a su queja hermosura y elegancia, si es obra de mestizaje de cantos diferentes: «una trenza de esparto y de seda y de escalofríos que vienen de los cantos sinagogaes judíos y viene del canto llano, eclesiástico, bizantino y de los gritos y de las melismas gitanas...» (Dubosquet Lairys, 1989) fruto de diferentes *ghettos*, canto de iniciación y de rebeldía, expresión que nace desde las honduras del alma andaluza, los escritos de Antonio Gala son ellos también, cantos dedicados al hombre y a la condición humana, que nos hablan de los grandes problemas del español de hoy, del ser humano, de sus penas y de su tierra, de sus amores perdidos o rotos, de la felicidad y de las lágrimas, de la vida y de la muerte, como esas coplas andaluzas, con palabras del pasado y palabras del presente. Lo íntimo se vuelve público, lo público, íntimo, la vida fuente de creación y la creación fuente de vida.

La cultura del campesino andaluz que reivindica Antonio Gala no es sólo palabras sino más bien una actitud vital frente a los acontecimientos cotidianos, triviales o no; es al mismo tiempo una manera de contar la vida, como testigo y actor con esta pizca de ironía, especie de escudo frente a la realidad, que permite alejarse, distanciar la gravedad de lo cotidiano.

Este sentido, el humor, que pocas veces abandona a Antonio Gala, que según el autor es herencia andaluza, herencia de una tierra fronteriza ¿no sería, suprema elegancia, vestir su pena y su angustia de una sonrisa?: «Es que existe un pudor último debajo del impudor inmediato: esa es una de las características extrañadísimas de lo andaluz...» (Gala, 5/10/80); un humor que se vuelve arma, y se transforma a veces en ironía mordaz. Si permite romper con el carácter solemne de una proclamación intelectual, es una forma diferente y original de exponer alguna temática. Una ironía que José María Rodríguez Méndez define así: «una ironía que perdió su raíz intelectual y dialéctica a través de la mística sufí para convertirse en el estallido de la traca, el correr de la pólvora, el fuego del artificio sobre el paisaje de los mirones emboados ante las grandes hazañas. La ironía de Antonio Gala rompe sobre el paisaje realista en un olor de azufre demoniaco con sabor a magia inesperada, poniendo en evidencia la fragilidad de los grandes problemas humanos. A la larga su denuncia, su crítica demoledora —totalmente demoledora— puede resultar más constructiva, por definitiva y clausurante, que las actitudes meramente interpretativas. El uso de la ironía poética de Antonio Gala supone la imposibilidad de

sustituir y la necesidad de empezar algo nuevo y distinto» (Rodríguez Méndez, 1970). La causticidad estalla en sus páginas, y participa de esta pintura del mundo que le rodea, con este matiz caricaturesco de un Goya, pero la magia del pintor como la del escritor da al mensaje, fuerza, poder, para encontrar un eco en un lector o en un espectador. El humor es otro factor de complicidad, de juego, escudo frente a una realidad a veces agobiante, que permite relativizar, salirse de apuros con más elegancia. Antonio Gala y su amigo José Infante no vacilan en afirmar que «el amor y el humor son las únicas tablas de salvación que tenemos y ambas deben ser las que ordenen todos nuestros gestos...» (Infante, 1995: 13).

Para Antonio Gala, la fidelidad a su pueblo pasa por la fidelidad a sus palabras, a su manera de designar las cosas que le rodean, de traducir sus impresiones propias y sus sentimientos. Este idioma palpitante, lo encontramos bajo la exhuberancia verbal del autor. El idioma coloquial es para él, fuente inagotable de imágenes, expresiones, formas adecuadas para acompañar su mensaje como por ejemplo:

— *Los sufijos:*

Aumentativos o diminutivos, con función o no peyorativa están muy presentes en el lenguaje coloquial español. Su reutilización en un texto escrito da una tonalidad particular al enunciado: «hociquillo», «ojillos», los «listillos de la política», «la iglesia decaidita» o «la cultura terciadita», o los aumentativos como «culones mentales» o «señoritinga viejacona». Como lo escrito quita todo del ademán o de la entonación, aquí será la complicidad entre el autor y su lector la que le va a restituir el matiz irónico al mensaje. A veces, mezcla esta complicidad, nacida de una herencia lingüística, con la herencia histórica: «antecristazo de Almanzor», o una circunstancia política cuando habla de «Pífano de abril» con una alusión al ministro de aquella época Abril Matorell ...

— *Juegos de palabras, juegos de espejos:*

Maestro en el arte del juego de palabras, Antonio Gala los utiliza, los transforma, los asocia a contratiempo, a contraempleo, revelando el disfrute del poeta en sugerir, en emplazar o desplazar las sonoridades, las imágenes, los mensajes:

Jugando por ejemplo con el sentido: «Le pregunté al alcalde si había hecho algún artilugio, algún andamio para facilitar el ayuntamiento, el tuyo Troylo, no el de él...» (Gala, 12/8/79). Nueva creación con palabras maletas o palabras baúl: «protejoder», que traduce a las mil maravillas el peso del paternalismo, y que sin caer en lo vulgar, da la impresión de encanallarse. Otro ejemplo: la alusión a la «Telefónica» que resume a la perfección los problemas de funcionamiento de este medio de comunicación.

Jugando con los sonidos, nos propone retruécanos o lapsus burlescos: «yo por emoción y tú por micción, nos convertimos en afluentes del Guadalquivir», o: «a la juega la hemos sustituido por la huelga», o más bien: «no llevo bastón por estética sino por estática», «los hombres hechos y derechos o hechos y deshechos», «ni son todos lo que están, ni están todos los que nos son...»; juego de gama: se sirve de toda la paleta de niveles de lenguaje, yendo del más culto al más popular o viceversa: «Decir perro para referirse a los perros, además de una sinecdoque es una cabronada» o al referirse a los tribunales eclesiásticos habla de: «concupiscentemente meticones.»

Y encuentra en la calle el término adecuado a cada situación: «soluciones garbanceras», pelagato se ve transformado en «pelagallo.»... Utiliza también otra riqueza que es la comparación: «hablar con boca de ganso», y crea así una mujer «pesada por delegación» para describir una funcionaria con agudo sentido de la jerarquía y de su poder. El hocico de Troylo es «frío como el culo de una mujer o las manos de un barbero». O también, «pasamos de cogérmolas con papel de fumar a generalizar el violeo», en la cual la elipse de la palabra colita, acentúa todavía más el estallido de la pudibundez al final de los años 70. No se trata entonces de puntuar el discurso de expresiones *chelis* o pasotas, sino que Gala quiere ser eco de la realidad, de la lengua de la calle.

Antonio Gala se divierte golosamente con las palabras, y disfruta muchísimo sabiendo que de repente en un razonamiento bastante intelectual hay una caída absolutamente popular, con una frase desgarrada y arremangada del pueblo, un pueblo que se reconoce, que se identifica plenamente con el escrito. Así utilizando toda la gama que le propone el idioma, yuxtapone lengua popular y lengua académica, porque es un intelectual, y no puede renunciar a lo que es sin traicionarse; pero lejos de ser un obstáculo, se vuelve enseñanza, «partage» (compartir) como lo expresa: «para que de alguna manera el pueblo que maneja la misma lengua que yo, sepa qué lengua tan hermosa manejamos los dos

juntos...» (Dubosquet Lairys, 1989). Compartir esta lengua que le apasiona, tal parece ser su deseo más profundo y hacerlo lo más inteligible posible sin bajar peldaños, no bajando él sino intentando tirar de los demás, que es una forma de «elitismo mayoritario» como dice Juan Cueto (Gala, 1983a).

En esta búsqueda de mayor fidelidad a su pueblo, hay otros factores que intervienen de manera deslumbrante, como por ejemplo la utilización que él hace de los refranes y expresiones populares. Verdades de experiencia o consejo de sabiduría práctica y popular comunes a todo grupo social, los refranes y expresiones populares están siempre presentes en su obra, y lo justifica así: «A mí me parece que las expresiones que quedan y que el pueblo ha manejado durante siglos y que permanecen son porque tienen en sí mismas un valor...» (Dubosquet Lairys, 1989).

Sentencias o fórmulas elípticas generalmente ilustradas, los refranes y expresiones abundan en los textos del autor tal como lo hacen en el lenguaje coloquial español. Corresponden sin duda a un homenaje por parte de Antonio Gala al idioma popular y a su sabiduría. Introduciéndolos en un texto eminentemente literario acceden a una culta notoriedad, pero además, su carácter de ilustración popular rompe a veces el carácter solemne de proclamación intelectual que pueda tener el texto y tiene más impacto que cualquier razonamiento didáctico: «pedir peras al olmo», «el que quiere algo ha de mojarse el culo», «donde hay harina, todo es mohína» o «la jodienda no tiene enmienda»... El autor no se contenta con citarlos, a veces los transforma, como por ejemplo: «El perro del hortelano que ni come las berzas ni las deja comer al amo»; «pasar las duras y las maduras», se vuelve «pasas las duras y maduras», dando a este refrán un final más positivo...; o los crea: «tomar el consomé después del postre nunca es buen final». Para sacar toda la sal de tales expresiones con todos estos modismos es fundamental la complicidad de una cultura común. El lector encuentra sus propias referencias, se han dicho cosas que él sabe perfectamente, que ha oído siempre a su abuela, a su madre, a su tía, a su hermano mayor. Estos puntos de referencia sostienen el discurso de Antonio Gala, como por ejemplo: «por si las moscas», «eramos poco y parió la abuela», «no es Pascua en diciembre»... Son tantos ganchos de abordaje, guiños; pero también, a veces, ocasión de reflexión sobre su propio origen, su cultura o la riqueza de lo que constituye en fin la cultura española: «“perro”»: aquí, perro se llamó a los moros y a los judíos para enfrentarlos, y aún ahora se le llama a una persona malvada y ruin». «Perro» es el engaño o perjuicio que se ocasiona a alguno con un trato o ajuste, y es lo muy malo, atroz o indigno. «Dar perro» es dar plantón o

causar vejación, y «dar perro muerto» es gastar una broma en exceso pesada. «Dar uno a perros» es darse a todos, los demonios. «Echar a perros algo» equivale a malbaratarlo. «Cara de perros» es la del que no perdona...» (Gala, 14/6/79).

El lenguaje de la calle está presente, incluso en sus excesos, cuando Antonio Gala se siente provocador: «sin liarnos a hostias» o «por cojones» o «mentarle a la madre»... Pero nunca de manera inútil, así cuando por ejemplo, sorprende a la Real Academia en pleno delito de pudibundez en su definición de hacer puñetas: según la Real Academia es «una labor fatigosa que consiste en confeccionar encajes para puños de toga...» «Una mierda» añade el autor y confía a la Dama de Otoño que siempre le ha divertido hablar en frío de lo caliente, pero le gusta llamar las cosas por su nombre: «no tengo pelos en la lengua» y lejos de reivindicar un gusto especial por la vulgaridad, elige a un digno maestro del pasado: Quevedo, para esclarecer lo que la hipocresía y el puritanismo dejaron empañado: «Puñetero, escribe Quevedo es amancebado con la mano...» (Gala, 12/2/84). Claro, que se divierte mucho, no sólo denuncia un delito de pudibundez, sino que además propone así una revancha de la verdadera competencia lingüística, la del lector nativo, no instruido, sobre el lingüista profesional prisionero de su puritanismo. Porque en el sexo ¿no sería el terreno por excelencia donde se encuentran la mayor finura y la mejor sabiduría popular? Pero, si se muestra crítico para con la Real Academia, sabe sin embargo que es un código de referencias necesarias.

Para su testimonio, Antonio Gala necesita el lenguaje: «el lenguaje verdadero es el lenguaje popular...»; «entonces en mí», dice, se da esa dualidad del lenguaje culto con ése, me parece que se dice un lenguaje saltarín y ríscoso, es decir una cosa que está mezclando las dos cosas, está combinando el lenguaje verdaderamente llano con el conocimiento y el lenguaje culto...» (Dubosquet Lairys, 1989).

Dar la impresión de un idioma popular, o mejor aún agarrar lo que el lenguaje popular tiene de más expresivo, más rápido, más directo y enriquecerlo después con expresiones rebuscadas, cultas de las cuales no puede desprenderse, ya que forman parte de su ser, aquí está sin ninguna duda, una de las claves esenciales de su escritura.

En Antonio Gala, el loco enamorado de las palabras, encontramos al poeta enamorado de su melodía, de su símbolo, al dramaturgo con sus palabras ganchos, al articulista atento a su mensaje, al novelista apasionado. El testimonio que propone Antonio Gala a través de sus

textos, de su país y de su pueblo, respetando las peculiaridades de cada uno, es el de una riqueza extraordinaria. No se limita a su Andalucía sino que va extendiendo su radio a la geografía impar de toda España: escritura fonética o citas desde Rosalía de Castro a Salvador Espriu, para su lector, sea del Sur o del Norte y que puede divisar algo de su paisaje, de lo que le es propio: paisaje, acento, expresión, máxima o copla. Las obras de Antonio Gala tienen algo de un viaje a través de la geografía ibérica y son un vibrante homenaje a la riqueza que supone la multiplicidad de sus culturas. Por su precisión, y por la extrema localización de sus escritos, Antonio Gala sensibiliza, toca en lo más hondo de cada uno en lo que le es más íntimo y paradójicamente logra así una forma de universalidad. Ser español es ser lo más andaluz posible. A través del espejo de las palabras, se refleja España en su complejidad, su diversidad y su unidad.

A través de este breve estudio, hemos intentado definir los diferentes elementos que entran en esta alquimia que reúne Antonio Gala con su público: una época clave en la historia de un país, el papel de los *media*, unos temas profundamente enraizados en la realidad cotidiana, una reflexión sobre preocupaciones comunes, pero todos estos elementos no le diferencian tanto de muchos otros escritores, así que si estos elementos participan de su éxito, habrá otras explicaciones. Primero destacaremos la coherencia temática de toda su obra, cuyo eje principal es el ser humano, y por otra parte podremos subrayar el concepto de fidelidad omnipresente a lo largo de su creación: «A lo único a que yo he aspirado, siguiendo el viejo consejo de Shakespeare es ser fiel a mí mismo porque sabía que sin esa fidelidad previa jamás conseguiría las otras fidelidades a mi momento y a mi pueblo que son las que hacen de verdad a un escritor» (Dubosquet Lairys, 1989). Una fidelidad que pasa por los temas, pero también por la expresión, clave de la identificación. Antonio Gala supo escuchar, sentir y vestir con palabras las mínimas preocupaciones de la condición humana, escribiendo para una muchedumbre solitaria, nacida de la sociedad occidental consumista. Adaptó su voz a su auditorio, cada vez más importante, sin renunciar nunca a lo que es: un intelectual, de formación universitaria. Su creación está obsesivamente preocupada por la cultura popular: «El escritor verdadero es el que, cuando escribe, transcribe lo subconsciente y lo recordado colectivo: el que desaparece y se transforma en vehículo; el que sabe que es una garganta prestada y una mano prestada...» (Urbano, 31/3/86). Una cultura popular que vive, palpita y sostiene sus escritos, y se vuelve fuente de placer y complicidad, cemento de la identificación, como lo demostramos por el estu-

dio de la singularidad de su escritura. Antonio Gala reintroduce la cultura popular, la expresión popular como referencia, y le devuelve «ses lettres de noblesse»... acto relevante en nuestras sociedades, y mundos culturales, donde lo popular tiene siempre algún matiz peyorativo — basta evocar la cultura popular o más bien el éxito popular, como si se quisiera rebajar, o de cierta forma marginar este tipo de creación—. En cierta medida, la picaresca compartió algo de esta experiencia: nació en margen de la creación, en la España de Siglo de Oro, de Carlos I y de la Contrarreforma, surgió como una verdadera contra-literatura donde el pícaro tomó la palabra, empleó el yo para denunciar una sociedad corrupta. Sin querer comparar a Antonio Gala con el pícaro, no se puede negar que su trayectoria creativa se inscribe en una tradición literaria hispánica, que va desde la picaresca a la concepción de los escritores españoles del 98 y el 27 obsesionados por el problema de España. Coherencia, fidelidad, ética e independencia, matizadas de cierta insolencia o provocación asociadas a una escritura brillante y culta, de gran refinamiento en el fondo y en la forma, que suele manejar temas específicamente literarios, y de una gran sensibilidad poética hacen de Antonio Gala un escritor aparte, que desgraciadamente (¿o no?) fue reconocido por el pueblo al que se quiere identificar antes de serlo por lo que podemos llamar la intelocracia. Lo que plantea un problema de fondo y abre un debate: los fines y metas de la creación literaria. Como hemos visto, la opción galiana se atiende claramente a la de un intelectual comprometido con su sociedad, opción a la que es profundamente fiel.

### Referencias bibliográficas

#### a) Obras:

- AGUIRRE, F. (1995). *Espejito, espejito*. San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular.
- AMORÓS, A. (1983). *Diario Cultural*. Madrid: Espasa Calpe.
- DUBUSQUET LAIRYS, F. (1989). *Antonio Gala, un regard sur l'Espagne des années 80*. Tesis de doctorado, Universidad de Rennes 2 (Francia).
- GALA, A. (1981). *Charlas con Troylo*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1983a). *En propia mano*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1983b). *La trilogía de la libertad: Petra Regalada. La vieja señorita del paraíso. El cementerio de los pájaros*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1985). *Paisaje con figuras*. Madrid: Espasa Calpe.

- (1986). *Cuaderno de la Dama de Otoño*. Madrid: El País.
- (1987). *Séneca o el beneficio de la duda*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1988). *Dedicado a Tobías*. Barcelona: Planeta.
- (1994). *Los bellos durmientes*. Madrid: Espasa Calpe.
- INFANTE, J. (1994). *Antonio Gala, un hombre aparte*. Madrid: Espasa Calpe.
- MARTÍNEZ MORENO, I. (1994). *Antonio Gala, el paraíso perdido*. Madrid: CSIC.
- ROMERA CASTILLO, J. (1996). *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

b) Artículos:

- GALA, A. (12/5/1973). «Texto y pretexto: De la soledad». *Sábado Gráfico*.
- (14/6/1979). «Charlas con Troylo: Lengua de perro». *El País Semanal*.
- (12/8/1979). «Charlas con Troylo: La Tornada». *El País Semanal*.
- (9/3/1980). «Charlas con Troylo: Los independientes». *El País Semanal*.
- (5/10/1980). «Charlas con Troylo: El severo impudor». *El País Semanal*.
- (1/2/1981). «En Propia Mano: Invitación a la esperanza». *El País Semanal*.
- (6/9/1981). «En Propia Mano: Los premios». *El País Semanal*.
- (15/11/1981). «En Propia Mano: El último bastón». *El País Semanal*.
- (6/6/1982). «En Propia Mano: Admiraciones egoístas». *El País Semanal*.
- (14/11/1982). «En Propia Mano: Reflexiones sobre un amanecer». *El País Semanal*.
- (11/12/1983). «Cuaderno de la Dama de Otoño: Hablar de mí». *El País Semanal*.
- (12/2/1984). «Cuaderno de la Dama de Otoño: Estar en babia». *El País Semanal*.
- (18/3/1984). «Cuaderno de la Dama de Otoño: Un día más, un día menos». *El País Semanal*.
- (17/3/1985). «Cuaderno de la Dama de Otoño: La herencia malgastada». *El País Semanal*.
- (30/6/1985). «Cuaderno de la Dama de Otoño: El proceso». *El País Semanal*.
- (31/8/1985). «Cuaderno de la Dama de Otoño: Los sentimentales». *El País Semanal*.
- (24/8/1986). «Dedicado a Tobías: La novia de Reverte». *El País Semanal*.
- (10/10/1995). «La casa sosegada: El transeúnte». *El País Semanal*.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. M.<sup>a</sup> (1970). «Antonio Gala y su realismo irónico». En VV.AA., *Antonio Gala*, Madrid: Taurus.

- SANTA CECILIA (31/8/1985). «La docilidad rebelde de Antonio Gala». *El País*, sup. Artes, 6-7.
- SOLER SERRANO, J. (1981) . «El poderío verbal de Antonio Gala». En *Al fondo de la A a la Z*. Barcelona: Plaza y Janés.
- URBANO, P. (31/3/1986). «Antonio Gala: Felipe no ha sido fiel a su pueblo». *Época*.

# UNA MIRADA SOBRE LA «REPÚBLICA DE LAS LETRAS»: NOTAS SOBRE LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL<sup>1</sup>

**José Luis Fernández de la Torre**

I.B. «Leopoldo Queipo». Melilla

Posiblemente tratar sobre la *nueva* novela española hoy es una experiencia de *mirada* en un espacio real pero que se quiere «imaginario» (imaginativo, pues la literatura —se dice— es imaginación, también otras cosas). Percibimos la imagen, mejor, lo icónico, por lo *dicho*, esto es, en un mundo de imágenes su realidad siempre se *ordena* en discurso, en lo enunciado, incluso cuando reconocemos la presencia de lo infable.

Pero lo que la imagen proporciona es la verbalización cuasi-infinita, la imagen sólo se ve por la lengua en que nos entendemos. De esto

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo fue una conferencia pronunciada en las *Jornadas sobre Literatura Española Actual*, celebradas en Melilla del 13 al 15 de diciembre de 1995, organizadas por el Ministerio de Cultura, la Consejería de Cultura y el Centro Asociado de la UNED, bajo la dirección del Dr. José Romera Castillo.

se había ocupado ya la retórica clásica, los teóricos clásicos para *formar* la imaginación sostenían la necesidad de *tapizar* las cámaras de la memoria con *imágenes* mentales. De la lógica de la mirada a la lógica del sentido. R. Barthes (1986: 29-47) señala que un texto ancla la imagen, una imagen que revela el texto, y esta sacralización impone otra lógica, la del campo literario que, a su vez, impone los «intereses más desinteresados»: una obra literaria como un signo *habitado*.

Y el patriarca de Constantinopla, Nicéforo, en el seno de las disputas iconolátricas, escribía: «Si se suprime la imagen, no sólo desaparece con ella Cristo, sino el Universo entero» [cito por R. de la Flor (1995): 375]. Esto es, plantea el problema del *focus imaginarius*, el punto de fuga imaginario en el que la *ciencia* (o la explicación crítica) no puede establecerse, porque el conocimiento absoluto es una ilusión como el fin de la historia.

¿Pero es posible hablar de un «campo literario», o de la Literatura como un campo autónomo, al margen de las demás realidades sociales? Ese campo es lo que algún ilustrado (Bayle, 1720: 812) llamó *República de las letras*, una noción que definía así:

La libertad es lo que reina en la República de las Letras. Esta República es un estado extremadamente libre. Sólo se reconoce el imperio de la verdad y de la razón; y bajo sus auspicios, se hace la guerra a quien sea. Los amigos tienen que estar en guardia contra sus amigos, los padres contra sus hijos, los suegros contra sus yernos: es como un mundo de hierro... Cada cual es a la vez soberano y justiciable de cada cual.

Además de la utilización de las nociones iluministas: libertad, verdad, razón, la contraposición monarquía/república, soberanía..., lo que caracteriza este ámbito es la guerra de todos contra todos, la cerrazón del campo sobre sí mismo. Pero esta evocación del ambiente o del espacio literario jamás ha servido de fundamento para un análisis riguroso del mundo literario ni para una explicación metódica de la producción y circulación de las obras. Pero, sobre todo, lo que esta noción no puede olvidar en el mundo moderno, hoy, es que en este mismo campo coinciden todos los rasgos definitorios del campo político y económico: relaciones de fuerza o poder, industria, capital, estrategias, intereses..., como se conoce bien al menos desde el Existencialismo. Esto es, cuando se rompe la vieja imagen del campo autónomo y aparte de la literatura o el arte en general al margen de las demás realidades, ya no vuelven a surgir más movimientos estéticos vanguardistas

como los que caracterizan el comienzo de este siglo. Sólo que estos fenómenos —importancia de la industria editorial, por ejemplo— adoptan una forma absolutamente específica. Lo que llamamos campo literario (Bourdieu (1995), por ejemplo, lo aplica al análisis de *La educación sentimental*<sup>2</sup>) no puede confundirse con una visión del «mundo del arte» porque aquél no es reductible a una *población*. Es decir, a una suma de agentes individuales o escritores vinculados por simples relaciones de interacción o de cooperación: lo que falta, entre otras cosas, en esta evocación de la noción de República de las Letras, meramente descriptiva y enumerativa (como la que se produce semanalmente en *La papelera*, la columna del apócrifo Juan Palomo de *ABC Cultural*), son las relaciones objetivas que constituyen la estructura de ese campo, aquéllas que orientan las luchas *reales* que tratan de conservar o transformar la estructura del campo.

Lo que estoy planteando es que lo que se llama Literatura Española Actual va más allá de la pereza intelectual o el inmovilismo crítico y también de su contrario: la frivolidad en las valoraciones discrepantes o, sin más, la frivolidad de la simple ignorancia. No basta con desacreditar ese pretendido acercamiento crítico que supone el método generacional, para terminar aplicándolo más tarde pero sin el mínimo rigor. Es cierto que la dinámica generacional que nos puede interesar ahora: generación del 36 o de postguerra, del 50, del 60, del 70 o del 68, a veces, puede resultar útil para describir fenómenos culturales, pero también es cierto que la noción está desacreditada y no sin razón.

Es indudable, por ejemplo, que los acontecimientos políticos e ideológicos que se producen en Occidente son importantes: el denominado Mayo francés, la primavera de Praga..., pero también, las revueltas (estudiantiles y raciales) de Estados Unidos. Estos fenómenos son analizados así por Buckley (1996: XI):

Occidente mismo estaba en plena y silenciosa transición, la transición hacia una nueva era posindustrial y por tanto posmoderna. Una transición que nos llegaba a nosotros a destiempo porque nosotros todavía no habíamos hecho *nuestra* transición, es decir, una transición hacia la democracia. Estábamos en el posfranquismo, pero Franco todavía no había muerto. Este desfase entre las dos transiciones —la que experimentaba Occidente y la que todavía no nos había llegado, aquel óbito que todavía no se había

---

<sup>2</sup> En realidad, G. Flaubert es un pretexto para poder establecer las *reglas* o *leyes* que gobiernan o explican ese campo y, así, Bourdieu enuncia las leyes que lo rigen, establece las fronteras que separan los distintos espacios sociales: el poder político, los negocios, etc. en un riguroso análisis historicista.

producido nos proporciona la clave misma de lo que ocurrió en España en aquellos años: la clave está en el «todavía», en una España que «todavía» no era democrática, que «todavía» no era europea... que «todavía» no lo era pero que «ya» lo era, porque «ya» ese pensamiento europeo había llegado a España, porque «ya» sus narradores manifestaban esa revolución radical, porque «ya» sus pensadores ponían el marxismo patas arriba (o al revés, «sobre sus pies», parodiando la frase del propio Marx). En el conflicto mismo entre ese «todavía» y ese «ya» hay que buscar la clave de nuestra propia transición.

Esto es, Buckley plantea como elemento definidor el *ya, sí; pero todavía, no*: el problema es que *transición* es también un sistema en sí mismo. Por tanto, la clave no puede estar en un «desliz», temporal e ideológico o político, en menor medida. Así, para evitar esta pereza, pereza intelectual hay quien habla de *postmodernidad* o *postmodernismo* en la novela de la transición, aunque con rigor digamos que no existe una novela *de* la transición, sino una novela *en* la transición [así tituló, *La novela en la transición*, su trabajo el profesor Santos Alonso (1983), mientras que el profesor José Antonio Fortes (1987) prefiere *Novelas para la transición política*. Precisamente, el postmodernismo se caracterizaría porque ha legitimado, en la novela, los discursos minoritarios o prohibidos (la novela erótica, la policiaca), pero que entran en crisis por la reiteración mecánica de procedimientos, la compartimentación estática del pensamiento, la indeterminación, la fragmentación, la combinación híbrida de elementos heterogéneos... (un buen ejemplo de la crisis: *La mirada del otro*, de Fernando G. Delgado). Las notas más definitivas serían éstas:

— La nostalgia o la memoria (*Asesinato en el Comité Central*, *La rosa de Alejandría* o *El pianista*, todas de Manuel Vázquez Montalbán; pero también *La isla inaudita*, de Eduardo Mendoza; o *El invierno en Lisboa* o *Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina).

— El desentendimiento extratextual o el desinterés por la motivación política (*La paradoja del ave migratoria*, de Luis Goytisolo, o las últimas obras de Javier Marías).

— Una nueva visión crítica del mundo o una defensa no de las utopías sino de la autonomía individual femenina (*Luz de la memoria*, de Lourdes Ortiz; *El mismo mar de todos los veranos* o *Varada tras el último naufragio* de Esther Tusquets; *Crónica del desamor* o *La función delta*, de Rosa Montero, además de obras de Marina Mayoral, Carme Riera, Cristina Fernández Cubas, etc.).

— El derecho a la homosexualidad (*En los reinos de Taifa*, de Juan Goytisolo, o las novelas de Eduardo Mendicutti).

— Un marco ético o una defensa de la honestidad (*Historia de un idiota contada por él mismo*, de Félix de Azúa).

Gonzalo Navajas (1987) centra, así, su análisis en *Retahílas*, de Carmen Martín Gaité; *Juan sin tierra*, de Juan Goytisolo; *En el estado*, de Juan Benet; *Extramuros*, de Jesús Fernández Santos; *La cólera de Aquiles*, de Luis Goytisolo y *La rosa de Alejandría*, de Manuel Vázquez Montalbán. Por su parte, Walter (1994: 26) señala la dificultad del análisis para proporcionar «una clara visión del conjunto», especialmente, si se tiene en cuenta lo que llama «superávit caótico de publicaciones — aparecen unos 150 títulos de novela al año—» (19) y anota que 1975 anticipa la *modernidad*, que sólo define por el abandono del realismo y la «conquista de la topografía urbana», con las novelas publicadas ese año por Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* y Juan José Millás, *Cerberos son las sombras*. La primera utilizaba los registros literarios más populistas, desde el folletín a la novela policiaca, desde la crónica de sucesos a la novela rosa. La ironización de los recursos, la ubicación en un tiempo-espacio histórico(s) reconocible(s) aunque no cercano y su unidad, junto con una distribución comercial adecuada, posibilitaron su éxito. Sin embargo, la segunda pasó inadvertida prácticamente: ganó el *Premio Sésamo*, pero se publicó no en Seix Barral, como la anterior, sino en una editorial menor y su distribución fue inexistente hasta que, en 1989, la reedita Alfaguara. Se construye desde el yo y también con un modelo visible, Franz Kafka, pero esta otra carta al padre se españoliza, por decirlo así, y el largo monólogo del hijo, aunque remite a un pasado histórico concreto, la derrota en la guerra civil, construye su propia realidad desde la soledad y el abandono.

Si seguimos ceñidos a la prosa y a una fecha más o menos aceptable, 1975<sup>3</sup>, o desde 1975 hasta hoy, tendríamos que señalar la *convi-*

---

<sup>3</sup> Posiblemente sea cierto que una fecha por sí misma no significa nada, pero con la muerte de Franco se produce un *estado de opinión* que Gregorio Morán (1992) formula así:

El proceso de ocultamiento y liquidación del pasado no fue algo limitado a la clase política sino algo más amplio, más concienzudo y hasta más profundo... Se trató de eliminar todo vestigio de memoria histórica que sirviera para echar luz sobre el agujero negro en el que se convertirían los cuarenta años de dictadura. La complicidad social en esta operación implicó a todos... La primera igualdad que instauró la transición a la democracia es que todos somos iguales ante el pasado... Nos constituimos en el Reino de los Desmemoriados.

*vencia*, la presencia viva y activa de tres grupos (también de los miembros supervivientes de la generación del 27) [sigo muy libremente al profesor Sanz Villanueva (1992a: 3-16)]:

— En primer lugar, los escritores de la primera promoción de postguerra: Camilo José Cela, Miguel Delibes, Gonzalo Torrente Ballester... Todos ellos con una trayectoria personal perfilada y, en muchos casos, cerrada. También se ha producido la casi completa normalización en la recepción de los autores del exilio: Ramón J. Sender, Max Aub, Manuel Andújar, Francisco Ayala o Rosa Chacel.

— En segundo lugar, los llamados «niños de la guerra»: Rafael Sánchez Ferlosio, los hermanos Goytisolo (Juan y Luis), Juan García Hortelano, Juan Marsé... Desde la transición política a la democracia —con un hecho destacable: la desaparición de la censura que no supuso el súbito «florecimiento» o la expectativa de los sedicentes y magistrales manuscritos que dormían en los escritorios—, en la democracia, digo, renuncian a los códigos de verismo, al realismo social o a la intencionalidad testimonial.

— Y en tercer lugar, los dos grupos más jóvenes. Por una parte, Manuel Vázquez Montalbán, Félix de Azúa, Eduardo Mendoza, Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan Madrid, Juan José Millás..., que aparecen y se consolidan en estos años, que protagonizan el proceso modernizador de la narrativa que, paradójicamente, consiste —ante el doble fracaso del realismo social y el experimentalismo— en la recuperación del viejo arte de contar (incluso con la invención o adaptación de un discurso como la novela policiaca o el relato negro, en el que destacan, además de Manuel Vázquez Montalbán y Juan Madrid, citados, Andreu Martín, Jorge Martínez Reverte, Carlos Pérez Merinero, Julián Ibáñez...; la narrativa histórica (Cf. J. Romera Castillo *et alii*, eds. 1996), que se aleja del aquí y ahora español, posiblemente por el tributo al éxito comercial, en los años ochenta, de las traducciones de Robert Graves, televisión incluida, Margueritte Yourcenar, y sobre todo, Umberto Eco; o el relato metaliterario, es decir, novelas que hablan de literatura, de cultura, ficciones que cuentan el proceso y desarrollo de la propia ficción. Por otra parte, y en último lugar, bien avanzados los 80, o en algún caso ya en los 90, comienza a publicar un nuevo grupo: son los nacidos en los años 50, es decir, escritores postnovísimos en el sentido descriptivo del término: Jesús Ferrero, Javier García Sánchez, Luis Landero, Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares, Martín Casariego..., y entre las mujeres: Fanny Rubio, Almudena Grandes o Enriqueta Antolín.

Estos últimos constituyen, en la terminología de Santos Sanz, los escritores *nuevos* de la literatura durante la transición, lo que llama «generación del 68», caracterizada por la libertad y diversidad, escritores que comparten una educación sentimental, ética y literaria más o menos coincidente:

...no se sienten herederos de los sufrimientos ideológicos de sus padres (al contrario de lo que sucede en la generación del medio siglo). Su actitud política es de rechazo al franquismo pero distinguen entre el compromiso cívico y la actitud literaria. Su primera madurez coincide con el auge de los postulados estructuralistas y con el prestigio de los teóricos franceses aglutinados en la revista *Tel quel*. Coincide, también, con el triunfo del llamado *boom* de las letras hispanoamericanas y es reconocible, sobre todo en una primera etapa de su producción, la huella muy señalada de Julio Cortázar. También en esa primera etapa —localizable a finales del decenio de los sesenta— muestran un interés preferente por la experimentación formal... La aparición pública de los escritores del 68 se produce en dos momentos distintos, pero no muy alejados. El primero hay que situarlo a finales de los años sesenta; el segundo, en los ... alrededores de 1975. Aquél tiene marcado acento experimental; el segundo inicia el rescate de un gusto por contar... y una gran pluralidad de líneas narrativas (Sanz Villanueva, 1992b: 253 y 254).

La nómina *provisional* está constituida por Mariano Antolín-Rato (1943), Juan Pedro Aparicio (1941), Félix de Azúa (1944), Juan Cruz (1952), Luis Mateo Díez (1942), José Antonio Gabriel y Galán (1940), José María Guelbenzu (1944), Manuel Longares (1943), Juan Madrid (1947), Javier Marías (1951), Jorge Martínez Reverte (1948), Marina Mayoral (1942), Eduardo Mendoza (1943), José María Merino (1940), Juan José Millás (1946), Vicente Molina Foix (1949), Lourdes Ortiz (1943), Álvaro Pombo (1939), Soledad Puértolas (1947), José María Vaz de Soto (1938), Manuel Vázquez Montalbán (1939). A ellos, y amparándonos en esa inevitable flexibilidad de las cronología [nacidos entre 1938 y 1952], se pueden añadir Raúl Guerra Garrido (1936), Ramón Hernández (1935) y Pedro Antonio Urbina (1935)<sup>4</sup>.

Aunque hay excepciones, fundamentalmente, Jorge Semprún y su *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), una novela que causó un considerable escándalo porque se convierte en una acusación contra todo y contra todos, porque rompe con ese *reino de desmemoriados*.

<sup>4</sup> Y una curiosidad: el marbete *generación del 68*, Sanz Villanueva, lo utilizó por primera vez en Melilla en la primera edición (1986) de las jornadas *Panorama de narrativa española actual* (en el que participaron también José Manuel Caballero Bonald, Soledad Puértolas, Juan García Hortelano y Juan Benet), y lo formalizó en un artículo titulado así, «Generación del 68», que amplió en «La generación novelesca del 68» (Sanz Villanueva, 1988 y 1990).

En definitiva, no me interesa tanto discutir la validez de la expresión *generación del 68*, que han cuestionado, entre otros, Miguel García Posada o Víctor Moreno (1994). El primero descalifica sin más cuando dice: «...eso de la Generación del 68 es un cuento para marcianos y profesores de literatura» [ABC, 14 de julio de 1990]. El segundo argumenta que no proporciona elementos para establecer la valoración política del antifranquismo de estos narradores y no precisa si se traduce en términos estéticos; que no define «primera madurez» ni «postulados estructuralistas» y el estructuralismo «no fue un compartimento estanco, uniforme y homogéneo»; que no aclara lo que entiende por «experimentación formal» ni si esa inclinación se da en todos estos escritores; que la «decisión» de publicar en el «unísono democrático» es una simple coincidencia y, por último, que la «diversidad», esto es, lo que los divide los une, carece de rigor conceptual (Moreno, 1994: 149-151).

Por eso, en algunas visiones de conjunto, Constantino Bértolo (1989: 29-60), se apuesta por la *creencia* en lo *nuevo*:

... exotismo en los escenarios (...). Gusto por el intimismo (...). Estudio de una soledad que no se vive como problema, sino como atmósfera grata y adecuada para la lucidez (...). Trabaja la alusión, la ambigüedad, el misterio vacuo (...). La privacidad se vive como sabiduría, como único lugar posible frente a la crisis de cualquier otro tipo de valor (...). Escriben novelas sin personajes, porque sólo existen narradores (...). La trama, entendida como entramado, cuando no como tramoya, se privilegia (...) como un motor externo de la acción. [En otros casos, la trama] cumple el papel de aislamiento o extrañeza. Buscan un tipo de frase redonda, equilibrada y sin aristas, que se ajusta bien a un mundo plano, sin grietas, acogedor (Bértolo, 1989: 56-57).

En definitiva, estos nuevos escritores son los pretendientes o novatos que han obtenido el reconocimiento y, por tanto, están comprometidos en las luchas de poder literarias o artísticas.

El problema es que el campo literario o la República de las letras tiene unos límites difusos, borrosos: desde luego posee un *numerus clausus*, pero no en tan alto grado de definición o codificación (como los que nos permiten participar en estas Jornadas a J. Romera Castillo o, en menor medida, a mí) como el universitario, sino que su codificación es débil. Una de sus características más significativas es la extrema permeabilidad de sus fronteras, es uno de esos lugares inciertos del espacio social que ofrecen puestos mal definidos: elásticos y poco exigentes, inciertos en el futuro y dispersos. En efecto, la *profesión* de

escritor o de artista es una de las menos codificadas que existen: posibilita, hoy, el acceso al periodismo remunerado, la televisión, la radio, el cine... o un puesto en las instituciones afines: la academia en sentido amplio. Por eso, también, las luchas por el monopolio de la definición de la *illusio*.

Producto de la propia estructura del campo, es decir, de las oposiciones sincrónicas entre las posiciones antagónicas del escritor: dominante/dominado, consagrado/novato, ortodoxo/hereje, viejo/joven, etc., los cambios que acontecen continuamente en el seno del campo de producción son, en gran medida, independientes de los cambios externos que pueden parecer determinándolos porque los acompañan cronológicamente.

Esto que señalamos es lo que explica la *continuidad* o la no ruptura cuando en 1975 muere Franco [el proceso político-ideológico de este hecho histórico está analizado, entre otros, por Sergio Vilar (1986 y 1988)]. Aunque también es cierto que son los *nuevos nombres*, es decir, los más jóvenes o no tanto, los que propugnan la iniciativa del cambio, los que no respetan *La familia de Pascual Duarte* o *La colmena* de Camilo José Cela, ni tampoco *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio; porque el núcleo está en *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, que muere muy pronto, en el más que minoritario Juan Benet —en este sentido afortunadamente desaparecido—, en el Juan Goytisolo autodesterrado, y más tarde en *Escuela de mandarines*, de Miguel Espinosa, que también muere muy pronto. Posiblemente explicita mejor lo que quiero señalar esta cita de Miguel Sánchez-Ostiz (1989) cuando, recordando la educación sentimental de los jóvenes de provincias, recoge en su diario *Literatura, amigo Thompson* que leer era entonces:

*Ulises* y James Joyce en un desangelado cuartel de los alrededores de Valladolid, a lo largo de unas semanas del otoño de 1972. Un raro club de lectores, formado por gente que tenía más bien poco entusiasmo por aquello que nos había tocado vivir... El material del club de lectura: los primeros *Camp de L'Arpa*; la *Reivindicación del conde don Julián*, de Juan Goytisolo; *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos; el *Ulises* que todavía conservo zafiamente encuadernado; Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*» (Sánchez-Ostiz, 1989: 106, aunque también el cine, sobre todo, Visconti y la música clásica).

Y si lo hacen, propugnar el cambio, es porque los recién llegados —los que carecen de capital específico u obra publicada— sólo existen en tanto que afirman su identidad y, por tanto, su diferencia. Esto es, *hacerse un nombre* es obtener el conocimiento y reconocimiento,

---

imponer unos modos de pensamiento y de expresión nuevos, rupturistas con los modos de pensamiento vigentes: de aquí, las anécdotas del rechazo de los viejos, de las declaraciones públicas rupturistas sobre la literatura anterior, y así, si Camilo José Cela muestra su desapego o desprecio por los nuevos, un nuevo, Julio Llamazares, replica con un descalificador artículo. O la diatriba de Francisco Umbral contra esos «150 novelistas de catequesis» pertenecientes, según él, a la nueva narrativa; también en este sentido su último arrebato llamado *Diccionario de literatura*. Y es que los viejos no pueden perdonar al mundo editorial ni a la crítica el *olvido* en que parecen haber caído, aunque estrictamente no es un olvido, continúan publicando, es una *suplantación* que algunos consideran intolerable.

La literatura se convierte en mercancía o juega en el mercado y el puesto del escritor, así como el de *intelectual* son instituciones de libertad que se construye, en principio, contra el mercado y las burocracias del Estado (la Academia, los Premios, etc.). Es una labor colectiva que conduce a la constitución de un campo de producción cultural que se pretende al margen de la economía y de la política. Pero todos sabemos que no es lo mismo publicar en Anagrama, Alfaguara, Lumen, Planeta, Plaza y Janés, Destino que en Pre-Textos o Lucina. Un *crítico* tan reputado como Rafael Conte en un Debate sobre literatura en el año 1993 que recogía la revista *Ajoblanco* (Conte, 1993: 37-47) decía:

La década de los 80 empieza muy mal. Yo fui uno de los culpables en poner de moda la expresión *light*. En el año 81 u 82, en aquella revistilla que se llamaba *La Gaceta del Libro*, se me ocurrió decir, ya en el colmo de la exasperación: Planeta publica lo seguro, Alfaguara lo duro, Plaza y Janés lo tonto, y Anagrama lo *light*...

[Una observación: Darío Villanueva (1987) en un artículo de conjunto explica lo *light* o postmoderno como un fenómeno que afecta por igual a la narrativa francesa, italiana o española, de acuerdo con Umberto Eco en sus *Postille a «Il nome della rosa»*, literalmente dice:

Para Eco, hay un momento en que la vanguardia —la modernidad— no puede ir más allá, «porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual)», de forma que «la respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad»... Eco identifica lo *posmoderno* con la *ironía* y con lo *ameno*. Bien es cierto que circulan

interpretaciones del posmodernismo totalmente opuestas a la suya, coincidente en lo fundamental con la de teóricos norteamericanos como Leslie Fiedler o John Barth. Para éste último, en concreto, el ideal de la novela posmoderna debería ser capaz de superar las contradicciones entre realismo e irrealismo, formalismo y contenidismo, literatura pura y literatura comprometida, narrativa de élite y narrativa de masas. Romper, en una palabra, las barreras entre arte y amenidad (Villanueva, 1987: 32-33).]

Y es que desde el punto de vista industrial supone una inversión más arriesgada apostar por Javier García Sánchez o Antonio Muñoz Molina, Fanny Rubio o Almudena Grandes que publicar a Cela o Delibes, Josefina Rodríguez Aldecoa o Carmen Martín Gaité que, a su vez, desplazaron a otros. Lo que algún crítico llamó *la hora del lector* es, sobre todo, la hora del comprador, la del consumo. Estamos en un juego de inversiones a plazos y desplazamientos, donde la orientación de algunas empresas hacia posiciones arriesgadas tiene que prescindir del beneficio económico a corto plazo y, así, Luis Landero recorre varias editoriales hasta que Lumen decide la publicación de *Juegos de la edad tardía*, porque una editorial tiene que realizar una acumulación inicial de capital simbólico (Bourdieu, 1995: 350 y 352). Y, a la vez, los nuevos escritores establecen solidaridades en su grupo o sus grupos, entre ellos, aunque sean muy diferentes por su procedencia y disposiciones, pero tienen intereses momentáneamente próximos.

Además, la agrupación de escritores y, accesoriamente, de textos que componen una revista literaria o un suplemento cultural de periódico tampoco son *inocentes*, todos están atravesados por estrategias sociales que contribuyen al cálculo económico, cínico o no, de un industrial que ha invertido no sólo en capital simbólico, sino también en un grupo y esta red de intereses así constituida presenta unos colaboradores más o menos regulares que determinan el prestigio literario, pero también político y sobre todo económico: no es sólo que se haya sustituido la novela por el comercio, esto es, por la producción de obras más o menos fáciles, es —sobre todo— que se ha entrado en el comercio del consumo en el que todo vale y en el que unos libros o escritores sustituyen a otros, incluso se escriben muchos libros de encargo, apresuradamente, pensando en las ventas; la propaganda o publicidad impone su dominio sobre la calidad, igual que sucede en la venta de cualquier otro producto. De aquí que para vender bien una novela, lo importante es aparecer en un programa popular de televisión. La aparición o no en esas revistas culturales [por ejemplo, *Ínsula* dedica cuatro monográficos a la novela: 464-465, «Diez años de novela en España (1976-1985), julio-agosto 1985; 512-513, «Novela y poesía

de dos mundos. La creación literaria en España e Hispanoamérica, hoy», agosto-septiembre 1989; 525, «Novela española 1989-1990», septiembre 1990 y 589-590, «El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio», enero-febrero 1996<sup>5</sup>] o suplementos culturales es siempre *referente* en las luchas de clasificación que se producen en todos los campos sociales: un acercamiento al mundo editorial de Madrid-Barcelona y de las revistas literarias en Ramón Acín (1990), que analiza también la proliferación de los Servicios de Publicaciones de las instituciones autonómicas que, sin duda, son otro fenómeno democrático. Para los entresijos de la «Organización de la cultura», puede verse José Carlos Mainer (1994: 134 y ss.). Y para los premios *literarios* véase, por ejemplo, Víctor Moreno (1994: 179-183).

Mas enunciar o denunciar los *mecanismos literarios*, los mecanismos constitutivos de los juegos sociales como los del arte, la literatura, la ciencia... los que más se envuelven en prestigios y misterios, las *imposturas legítimas* del mercado no bastan, porque siempre queda la *illusio*, la esperanza ilusoria de una garantía trascendente: la belleza, el goce y el placer de la ficción.

De esta manera, las múltiples respuestas que se han dado a la pregunta de la especificidad de lo literario o de la obra de arte en general y de la percepción propiamente *estética* que suscitan, suelen coincidir en destacar determinadas propiedades como la gratuidad, la falta de función o la importancia de la forma sobre la función, el desinterés, etc. La experiencia de la obra de arte como dotada de sentido y de valor es un efecto de la coincidencia entre el hábito culto y el campo artístico que se fundamentan mutuamente en una circularidad imprescindible: la obra de arte sólo existe como tal, esto es, como objeto simbólico dotado de sentido y de valor, si es aprehendida por espectadores-lectores dotados de la disposición y competencia estética que exige tácitamente: la mirada del esteta es lo que constituye la obra de arte como tal, pero con una condición: esa mirada es a su vez producto de

---

<sup>5</sup> En este sentido, también es significativo que en el primer número de la revista *Clarín* (1996) se inserte un artículo de Juan Bonilla, él mismo novelista: *Nadie conoce a nadie*, donde, desde el rigor del dogmatismo, se pontifica sobre la falta de elementos comunes entre los nuevos narradores, su éxito comercial y las *inapelables obras maestras* (*sic!* 10) conformadas por los relatos de Agustín Cerezales y sus *Perros verdes*, por Luis Magrinyá: *Los aéreos*, por Vicente Gallego: *Cuentos de un escritor sin éxito*, por Eloy Tizón: *Velocidad en los jardines*, por José Carlos Llop: *Pasaporte diplomático* y, muy especialmente, las novelas de Belén Gopegui: *La escala de los mapas*, Felipe Benítez Reyes: *Humo*, David Trueba: *Abierto toda la noche*, Andrés Ibáñez: *La música del mundo*, aunque «obra magistral y única» sobre todas las demás es la novela de Jaime Collyer: *Cien pájaros volando*.

una larga historia colectiva, es decir, de la invención progresiva del *experto* o *entendido*, e individual, es decir, de una prolongada frecuentación de la obra de arte.

El juego construye la *illusio*, y nos llevaría a una serie de interrogantes: ¿Qué es lo que hace que una obra de arte sea una obra de arte y no un objeto o un simple utensilio? ¿Qué hace de la obra de arte un fetiche que puede ser expuesto en un museo? ¿El fetiche del nombre del **maestro** del que hablaba Walter Benjamin? Pero ¿quién crea al creador? Interrogantes que planteo o enumero y en los que no voy a entrar.

Sólo señalo que así como no existe la *literatura pura*, tampoco existe la *lectura pura*, que la lectura es también una institución social y, por supuesto, la mirada de la que hablaba al principio [L. Wittgenstein: «No interpreto, porque me siento cómodo en la *imagen* presente»]. Habrá que admitir que sólo el análisis histórico es lo que permite comprender las condiciones de la *comprensión*, esto es, la apropiación simbólica de un objeto simbólico que puede proporcionar el goce que llamamos estético. Pero esta lógica estética, la que cifra el sentido de todos, del mundo o de la nada, nos devuelve al comienzo: a la lógica de la mirada y a la lógica del sentido en eso que llamamos Novela Española Actual, también al *destino* de toda escritura en la *República de las letras*, es decir, el de tratar de imponerse sobre las otras escrituras, el de llegar a ejercer una cierta hegemonía social: entre *leer* la imagen y *ver* la palabra se mueve el campo del lector, en los signos traspuestos de ese horizonte de significación radicalmente histórica que es también la Literatura y así, en su inutilidad, *mostrar fragilidad en su deseo*.

### Referencias bibliográficas

- ACÍN, R. (1990). *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*. Zaragoza: Universidad.
- ALONSO, S. (1983). *La novela en la transición*. Madrid: Dante.
- BARTHES, R. (1986). «Retórica de la imagen». En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- BAYLE, E. (1720<sup>3a</sup>). «Caius». En *Dictionnaire historique et critique*. Rotterdam.
- BÉRTOLO, C. (1989). «Introducción a la narrativa española actual». *Revista de Occidente* 98-99, 29-60.
- BONILLA, J. (1996). «Cada cual por su cuenta. Notas sobre última narrativa en España». *Clarín* 1, 7-11.

- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BUCKLEY, R. (1996). *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo XXI.
- CONTE,, R. *et alii* (1993). «Debate sobre literatura». *Ajoblanco* 53, 37-47.
- FORTES, J.A. (1987). *Novelas para la transición política*. Madrid: Libertarias.
- MAINER, J.C. (1994). *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona: Crítica.
- MORÁN, G. (1992). *El precio de la transición*. Barcelona: Planeta.
- MORENO, V. (1994). *De brumas y de veras. La crítica literaria en los periódicos*. Pamplona: Pamiela.
- NAVAJAS, G. (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Edicions del Mall.
- (1993). «Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española». *Revista de Occidente* 143, 105-130.
- R. DE LA FLOR, F. (1995). *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.
- ROMERA CASTILLO, J. *et alii*, eds. (1996). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, M. (1989). *Literatura, amigo Thompson*. Pamplona: Pamiela.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1988). «Generación del 68». *El Urogallo* 26,
- (1990). «La generación novelesca del 68». En *Narrativa hispánica*. Madrid: Universidad Complutense.
- (1992a). «Tres lustros largos en las letras españolas (1975-1991)». *La página* 1, 3-16.
- (1992b). «La novela». En *Historia y crítica de la literatura española*. F. Rico (dir.), vol. IX, 249-284. Barcelona: Crítica.
- VILAR, S. (1986). *La década sorprendente 1976-1986*. Barcelona: Planeta.
- (1988). *El futuro de la cultura. Alternativas críticas*. Barcelona: Plaza y Janés.
- VILLANUEVA, D. (1987). «La novela». En *Letras españolas 1976-1986*, 19-64. Madrid: Castalia.
- WALTER, M. (1994). «La escritura transitiva». En *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, D. Ingenchay y H.-J. Neuschäfer (eds.), 19-29. Barcelona: Lumen.

**ETNO-SEMIÓTICA DEL RITO:  
DISCURSO FUNERARIO Y PRÁCTICAS  
FUNERARIAS EN CEMENTERIOS URBANOS**

**José Enrique Finol y Karelys Fernández**

Universidad del Zulia (Maracaibo, Venezuela)

*«Ritualization is a strategic play  
of power, of domination and  
resistance, within the  
arena of the social body».* C. Bell

*«C'est ainsi  
que la structure des rites  
peut servir à emmagasiner  
des informations complexes».* E. Leach

## 1. INTRODUCCIÓN

La visita a los cementerios es una práctica extendida planetariamente, y genera en cada sociedad formas particulares de organización que responden a los intereses, ideas y condiciones de cada una de las sociedades y grupos donde tales prácticas se realizan. Para Cannon (1989:437), por ejemplo, «*mortuary practice is viewed as a medium for the competitive expression of status and status aspiration*». Las prácticas funerarias comprenden un complejo sistema de ritos que abarca desde la preparación del cadáver, el velorio, el entierro y los ritos asociados con el post-entierro. Como comportamiento social constante, de mayor o menor frecuencia según los casos, esas prácticas se han convertido en sistemas rituales<sup>1</sup> relativamente poco estudiados, en parte porque se diferencian de los ritos oficiales de la iglesia institucional en las modernas sociedades, y en parte porque son expresiones de un proceso sincrético, donde se conjugan influencias de diverso origen que con frecuencia sufren transformaciones propias del lugar, de la clase social y del medio cultural donde las prácticas oficiales establecidas por la iglesia han sido introducidas. En el presente artículo se analizan dos componentes de los rituales que se cumplen durante la visita a los cementerios. Por un lado, se analiza el discurso de los visitantes a los cementerios, en particular se les preguntó sobre el significado que tenía, para cada uno de ellos, la visita periódica a la tumba de un ser querido, familiar o amigo. En la búsqueda de esa información se interrogó a ciento tres personas en dos cementerios

---

<sup>1</sup> En la presente investigación se considera la visita al cementerio como un rito en cuanto constituye un conjunto de acciones que siguen un modelo general y que tienen significaciones específicas en un contexto cultural dado. El rito es, según el punto de vista desarrollado aquí, un sistema semiótico por definición: él expresa valores propios de la sociedad que los practica en un espacio, un tiempo y con actores determinados. Una buena síntesis de lo que el rito comunica la da Monica Wilson: «Rituals reveal values at their deepest level... men express in ritual what moves them most, and since the form of expression is conventionalized and obligatory, it is the values of the group that are revealed. I see in the study of rituals the key to an understanding of the essential constitution of human societies» (Turner, 1969:6). Rappaport es más radical: «I take ritual to be *the* basic social act» (Bell, 1992:v, 1). En el otro extremo, Staal afirma que: «Man is addicted to ritual activity, a fact that is true of modern society as much as it is true for ancient societies, and that applies to so-called primitive communities as much as it applies to the so-called civilized world» (1982:v), lo cual no le impide luego decir que «Ritual is pure activity, without meaning or goal» (Bell, 1992:v). Honigmann (1953: 6) analiza mejor el punto de vista aquí adoptado: «Ritual we shall define as referring to a patterned configuration of events (including objects, sounds, actions, persons) which (a) embody some necessary or unfailing significance or (b) are appropriate to express the quality felt to be contained in a particular situation».

ubicados en Maracaibo, ciudad situada en el noroeste de Venezuela, con una población de más de un millón de habitantes, y que constituye un centro petrolero y agropecuario de primera importancia para el país, del cual es la segunda urbe en tamaño después de Caracas. Los cementerios fueron el «Corazón de Jesús», fundado en 1940, y el «San José», fundado en 1925. Por otro lado, se analizan las prácticas<sup>2</sup> que los visitantes de los cementerios cumplen durante su estadía en el camposanto. A las mismas personas se les preguntó qué hacían cuando visitaban las tumbas. El propósito era, en un caso y en otro, determinar las recurrencias de las prácticas verbales y comportamentales, con el objeto de elaborar una descripción semiótica de ambos e interpretar el sentido de los mismo en el marco de la cultura funeraria<sup>3</sup> en Venezuela<sup>4</sup>.

## **2. EL DISCURSO FUNERARIO DE LOS VISITANTES DE CEMENTERIOS URBANOS**

### **2.1. La visita al cementerio como un acto de comunicación**

Lo mismo que en la sociedad de los vivos, la visita al cementerio constituye un acto de comunicación<sup>5</sup> que se enmarca dentro de la definición de la cultura como proceso comunicativo (Eco, 1975:42). Para Scarduelli (1988:68), «los ritos representan procesos comunicativos

---

<sup>2</sup> Si bien es cierto que, como afirma Leach (1971:248), «dans les rites, la parole et le comportement sont indissociables», se va a estudiar primero lo que los informantes dicen sobre el significado que otorgan a las visitas a los cementerios y luego el inventario de comportamientos que dicen cumplir en los mismos. La relación entre ambos componentes rituales servirá para mejor interpretar el sentido de los mismos.

<sup>3</sup> Se utilizará el término «funerario» no en el sentido restrictivo según el cual se refiere a lo relativo al entierro, sino en un sentido amplio que abarca todas las prácticas que tienen que ver con la relación con los muertos en una cultura determinada. Aun cuando la cultura funeraria en Venezuela está influida en buena parte por la religión católica, ampliamente mayoritaria en el país, las influencias y desarrollo de naturaleza sincrética imprimen a los comportamientos cotidianos relacionados con los muertos características particulares que, como se verá, secularizan lo que originariamente ha podido ser de origen católico.

<sup>4</sup> Una caracterización de los visitantes entrevistados fue hecha en Finol y Fernández (1996). Allí se demuestra la presencia dominante de lo femenino en la visita a los cementerios, no sólo de quienes visitan sino también de quienes son visitados.

<sup>5</sup> Para un prolijo análisis del rito como un proceso de comunicación véase Fischer (1971) y Finol (1983).

basados en un código simbólico y (...) los actos rituales constituyen enunciados».

Como se ha señalado en otra parte (Finol y Fernández, 1996), la visita a los difuntos cumple con una estructura similar a la visita social a la morada de los vivos. La repetición de ese esquema de visita evidencia la continuidad de una relación familiar o de amistad que, según la hipótesis aquí presentada, parte del supuesto de la continuidad de la vida después de la muerte, por un lado, y, por el otro, de la presunción según la cual se debe actuar frente a los muertos *como si aún estuviesen vivos*. Goodman (1988:33) señala el carácter profundo y extraordinario de la comunicación ritual: «The religious ritual, it seems to me, is the most exalted form of human communication, and recognizing this kind of deep structure restores to it that dignity that is lost in the desiccated categorizations of earlier years».

Si se compara la visita a los cementerios con el ritual del velorio, se notará una diferencia fundamental: el velorio es un acto de solidaridad, y por ende de comunicación, con la familia; la visita al cementerio es un acto de comunicación con el muerto. Como ya otros han notado, «*death is not a purely individual act, any more than life is. Like every great milestone in life, death is celebrated by a ceremony whose purpose is to express the individual's solidarity with family and community*» (Alternatives, 1987:181). Por el contrario, una vez concluida la relación velatoria e incluso el rito del entierro, en los que el individuo y el grupo expresan su solidaridad con la familia, en la relación post-entierro son sólo los familiares quienes quedan solos con su difunto, son ellos quienes, a través de la visita, de las flores y rezos, de la conversación frecuente, conservan viva la relación con los muertos.

De las 144 respuestas que se obtuvieron en las entrevistas a los visitantes a los cementerios, el 13% señaló que el significado de su presencia frente a la tumba de su familiar o amigo era el deseo de visitarlo. Algunos, por ejemplo, señalaron que venir hasta allí era «como visitar a un ser vivo»<sup>6</sup>. Al vivo se le visita para ver cómo está y al difunto, «para cuidar su lugar de reposo» (17)<sup>7</sup>, para otros, la visita se expresa como el deseo de «estar a su lado un rato» (46), o, más explícitamente, quien expresa que «viene porque le duele su fallecimiento

---

<sup>6</sup> Las negritas utilizadas en todas las respuestas citadas son nuestras.

<sup>7</sup> Los números entre paréntesis, posteriores a la cita textual de las encuestas, corresponden al número de identificación de éstas.

y quiere *hacerle compañía* porque *está solo en una bóveda*» (39)<sup>8</sup>. Asimismo, otros enfocan directamente la visita al objetivo fundamental de la misma: «Para acompañarlo en su soledad»(76). Ahora bien, cuando se examina otro grupo de respuestas, que constituyen el 12% del total, se observa que bajo otras expresiones lexicales el fondo del discurso constituye el mismo: se trata de vencer la incomunicación y la soledad más allá de la muerte. Para uno de los entrevistados, la visita al cementerio «significa alegría, me gusta venir a *compartir* con mi hijo (difunto), acompañarlo *para que no se sienta solo*» (36). Para otro, la visita es «como conversar con ella, visitarla es como *hacerle saber* que no es olvidada» (80). Un rasgo sorprendente es que en la enorme mayoría de las respuestas dadas no se habla de un contacto, una comunicación o una compañía de *orden espiritual*; todas las respuestas parecen suponer un contacto que tiene fundamentalmente soportes físicos. Sólo una de las respuestas menciona el orden extraterreno («encontrarme con ellos *espiritualmente*» (67); los demás parecen suponer que se está hablando siempre de un contacto que, por lo menos, debe afincarse sobre elementos físicos de orden terrenal, elementos que son, como se verá más adelante, los mismos de la vida cotidiana.

Las respuestas examinadas arriba van más allá, al menos para los casos en estudio, de las afirmaciones de Auzías (1976:220), de acuerdo con las cuales «la muerte se halla totalmente escamoteada, mientras que antaño se era responsable del papel que se hacía ante su advenimiento». Las respuestas muestran que frente a la muerte los visitantes imponen un sistema que privilegia la vida, trayendo así a los escenarios de la muerte las mismas prácticas propias de la vida cotidiana.

Si se examina el ritual de la visita funeraria, según lo visto hasta aquí, se verá que por lo menos un 25% de las respuestas dadas la enfocan como un acto semiótico que busca romper la condena de la soledad que la muerte amenaza con traer a la «vida» de los difuntos. A fin de cuentas, la visita a los difuntos es una duplicación de la visita social que los vivos practican. No se trata de un simple deber o una costumbre —apenas el 4% de las respuestas menciona esa justificación—, sino, por el contrario, un acto de la pragmática social que hace posible y mantiene el intercambio comunicativo.

---

<sup>8</sup> El entrevistado se refiere al hecho de que, habiendo más espacio para otros cadáveres en la misma bóveda, ésta contenía, hasta ese momento, uno solo.

## 2.2. Semiótica del recuerdo como expresión de la vida: los muertos no se olvidan

La respuesta dominante en las entrevistas sobre el significado personal de la visita a las tumbas de los deudos es aquella que la vincula con la memoria. En efecto, el 31% de las respuestas configuran lo que podría denominarse *el discurso de la memoria y el recuerdo*, el cual aparece opuesto a la soledad y al olvido y se articula en una categoría tímica<sup>9</sup> donde la memoria y la vida, se suponen y se provocan mutuamente. Véase una muestra de las respuestas que afirman que el significado fundamental del ritual de la visita a los difuntos no es otra cosa que recordar, y, a través del recuerdo, mantener viva la memoria:

— «Tenerlo (al difunto) *siempre presente*. Hacerle compañía» (4).

— «Sentirse uno bien en visitarle la tumba porque lo *recuerdas* siempre» (9).

— «Para *recordarlos*, pues siempre están presentes» (12).

— «No me gusta (visitar la tumba) pero lo hago para no abandonar el *recuerdo* de mi gente» (25).

— «Vengo a *recordar* la memoria de mi padre y de mi madre, a traerle flores y a compartir con ellos» (35).

— «Lo visito para *recordarlo*» (37).

— «Son seres queridos (los padres) que los debemos *recordar* por siempre, siento que ellos me acompañan en los momentos difíciles» (61).

— «Los *recuerdo* mucho porque los muertos no se olvidan» (82).

— Como puede observarse, la visita es un *acto de recuerdo*, un esfuerzo por mantener viva la memoria, para evitar la muerte definitiva. Frente a lo que parece ser un proceso de desemantización de la muerte a través de los medios de difusión masiva, la visita y conservación de la memoria de los muertos es un acto de resistencia cultural que intentaría preservar el valor de la vida como valor fundamental.

---

<sup>9</sup> Ver Greimas y Courtès (1979: 396), quienes establecen que la categoría *eufórico/disfórico* «juega un papel fundamental en la transformación de los microuniversos semánticos en axiologías: al connotar como eufórica una deixis del cuadrado semiótico, y como disfórica la deixis opuesta, provoca la valorización positiva o negativa de cada uno de los términos de la estructura elemental de la significación».

Así, la banalización de la violencia y de la muerte en los medios de entretenimiento ha encontrado desde siempre el esfuerzo colectivo por crear mecanismos que conserven el recuerdo y la memoria. Esta hipótesis explicaría el desarrollo ritual de toda una semiótica de la memoria que se fundamentaría en la construcción de procesos comunicativos, pues sólo se mantendría vivo aquello con lo que es posible comunicarse. Aplicado al ritual de la visita a los cementerios, podría esbozarse un esquema semiótico donde la visita es un esfuerzo por mantener la memoria y ésta es una expresión de la continuidad de la vida:

visita —> recuerdo —> memoria —> vida

Para hacer más inteligible esta hipótesis, es conveniente distinguir entre «recuerdo» y «memoria». La primera connota un proceso, mientras que la segunda connota un estado dado de acumulación de experiencias y conocimientos, de emociones y sensaciones. En este sentido puede decirse que el recordar funciona gracias a la memoria, pero, al mismo tiempo, ésta es mantenida y alimentada por aquél. Si se acepta esta distinción, la visita al cementerio, según los entrevistados, es un proceso recordatorio que permite mantener viva, a través del tiempo, la memoria de los familiares y amigos que han fallecido. Se trataría de una estrategia cuyo objetivo final es impedir que el *olvido*, como estrategia opuesta al recuerdo, gane terreno a la memoria individual, familiar o colectiva. Correlativamente, puede decirse que, si el recuerdo mantiene la vida, el olvido es, culturalmente, la expresión concreta de la muerte. Es posible representar esa relación con la vieja fórmula binaria de Lévi-Strauss:

recuerdo: vida:: olvido : muerte

donde, : significa «es a...» y :: significa «como».

### 2.3. Semiótica del diálogo entre la vida y la muerte

Como toda relación de auténtica comunicación, la visita al cementerio constituye una relación dialógica donde emisor y receptor interactúan y ambos, de un modo u otro, son afectados por el proceso. Como apunta Curran (1989:450), «...*very strong emotional and social*

*needs are met through funerary activities*». Cuando los entrevistados hablan de su visita y de cómo la interpretan no hablan solamente de una relación unívoca en la que, por ejemplo, el visitante «le hace compañía» al muerto o «le trae flores» o «le reza». En realidad se trata de una relación en dos direcciones. La visita tiene un efecto sobre los vivos y éstos se apresuran a mencionarlo:

- «Significa mucho (la visita), estando aquí *me siento bien*» (5).
- «Es un alivio» (6).
- «Cumplir con ella y *sentirme bien* con ella» (7).
- «*Sentirse uno bien* en visitarle la tumba porque lo recuerdas siempre» (9).
- «Es lo más grande del mundo (la visita), tiene tres años de muerto y *me siento feliz* de ir a visitarla» (10).
- «La recuerdo mucho, *siente uno satisfacción* con el hecho de visitarlo» (11).
- «*Siento consuelo* de ser lo único que puedo hacer» (14).
- «*Hallo consuelo* visitándolos (a sus padres). Cuando me siento triste visito la tumba y *me siento mejor*» (26).

Para muchos otros, la visita al cementerio permite conseguir «un consuelo» o les proporciona «regocijo» o simplemente es «reconfortante». Para otros, «son seres queridos que los debemos recordar por siempre. *Siento que ellos me acompañan* en los momentos difíciles» (61). Asimismo, otros declaran: «Vengo aquí para *sentirme bien, para desahogarme* con el difunto» (79). Pero quizás quien mejor expresa el sentido profundo de la visita es aquel que reconoce que ello le proporciona «una paz interna porque sabe que lo ha visitado». Este discurso evidenciaría que *no sólo* se visita a los muertos por el bien de éstos, para que no se sientan solos o para que las oraciones les traigan descanso eterno o paz a sus restos; se les visita también para que traigan paz, consuelo y bienestar a quienes aún continúan vivos. Un tema recurrente en la conversación con los muertos (el 30% de los entrevistados dice que cuando va al cementerio conversa con el difunto) es pedirles «que intercedan por los que estamos todavía vivos». Así pues, el discurso funerario, la comunicación entre vivos y muertos, es un diálogo, una conversación directa, un contacto presencial que se distingue claramente de la comunicación a través del ritual oficial de la iglesia. Cuando los deudos acuden a las

misas de cumpleaños o de aniversario<sup>10</sup> tienen con el difunto una relación que podría llamarse vicaria, pues es a través del sacerdote como la comunicación se establece con Dios, con el propósito de que éste, finalmente, conceda paz y dicha eterna a la persona fallecida. La comunicación con el difunto, en el cementerio, es directa, no requiere de intermediarios y, más importante aún, se trata de *una comunicación en presencia*, en cuanto que ésta se desarrolla en el lugar donde los restos físicos reposan. Mientras que durante el novenario o durante las misas de cumpleaños y aniversario el difunto está ausente físicamente, en la visita al cementerio éste está presente físicamente, aunque no sea visible; mientras que en la misa no hay ningún recordatorio físico de la persona fallecida, en el cementerio, en su tumba, hay una lápida con su nombre, su fecha de nacimiento y muerte. Por esta vía es fácil, como se verá, asimilar la tumba al hogar, mientras que la iglesia, en cuanto espacio, es difícilmente asimilable al hogar: mientras que en este último la comunicación es directa, como lo es en el cementerio, en la iglesia la comunicación es a través de la mediación del sacerdote y en todo caso no tiene como destinatario al propio difunto sino a la divinidad.

Basándose en la argumentación precedente, es posible proponer una hipótesis que haga más inteligible el sistema semiótico desarrollado hoy alrededor del ritual de la visita al cementerio. Si como se ha dicho, los rituales oficiales que tienen lugar en la iglesia en cierto modo excluyen la presencia del difunto, pues se trata de una relación entre deudos, sacerdote y divinidad que, en todo caso, es *sólo a propósito* del difunto, podría argumentarse que tales rituales *suponen* que el difunto está en verdad y definitivamente muerto, mientras que en el ritual de la visita al cementerio el visitante, envuelto en una relación personal y directa con la presencia física del difunto, actúa como *si el difunto aún estuviera vivo*. Si esta hipótesis es correcta, la pregunta inmediata es por qué el visitante actúa así. Antes de responder, deben reunirse otros elementos que den fuerza heurística a la

---

<sup>10</sup> Usualmente, en la tradición funeraria católica que se practica en Venezuela, después de fallecida la persona se realizan nueve noches continuas de rosario; este rito es conocido como Novenario y su objetivo es lograr el descanso eterno, en el Paraíso, de la persona fallecida. Anteriormente, estos rosarios se realizaban en la misma casa del difunto. Hoy han sido progresivamente sustituidos por nueve misas o, en ocasiones, el Novenario se practica en alguna iglesia local. Algunas familias acostumbran luego ordenar una misa en cada cumpleaños durante el primer año posterior a la muerte. De allí en adelante se acostumbra hacer una misa cada año en la fecha aniversaria del fallecimiento.

respuesta a elaborarse. Conviene analizar ahora las conductas rituales que los visitantes dicen cumplir cuando visitan las tumbas en los cementerios.

### 3. PRÁCTICAS FUNERARIAS EN CEMENTERIOS URBANOS

#### 3.1. En el cementerio como en la casa

Si, como afirma Greimas (1979b:12), «*l'homme est le signifié de tous les langages*», el lenguaje espacial propio del cementerio y de las tumbas hace que éstas no sólo sean *lugar* sino también *espacio*, es decir, una coordenada física llena del sentido humano que le otorga la presencia de los visitantes en diálogo constante con los visitados. En otros términos, en ese lugar tan particular de la ciudad el hombre ha elaborado una semiótica topológica, es decir, le ha dado un sentido que, como se verá, es homologable en varios aspectos con el espacio que se conoce como hogar o morada familiar. No se trata, pues, de lugares vacíos de sentido, sino que la presencia del ser humano y las prácticas que éste cumple han introducido discontinuidades espaciales, no sólo significantes sino también significativas.

Villa Posse (1993:91) afirma que «en mausoleos, tumbas y aún en el diseño las lápidas buscan en sus formas arquitectónicas la simulación de casas o templos». Esta identificación entre tumbas y casas, también puesta de manifiesto por Thomas (1983), se confirma cuando se examinan las conductas que los visitantes dicen cumplir cuando van al cementerio.

Según Vovelle y Bertrand (1983:102) en su investigación sobre el «imaginario urbano contemporáneo según los cementerios de provincia», durante la visita a las tumbas se cumplen tres «gestos» principales: a) un breve momento de recogimiento (oración, meditación?), b) colocación de flores frescas, y c) limpieza de la tumba. En la presente investigación, la conducta más frecuente, no reseñada por Vovelle y Bertrand, es la de conversar con el difunto (30%). Más de la mitad de los entrevistados que dicen conversar con sus deudos afirman que le cuentan «los acontecimientos familiares». Esta conducta pone en evidencia dos aspectos significativos de la relación vivos-muertos, tal como se la construye en estos sencillos rituales cotidianos. Por un

lado, la conversación como tal (éste es el término utilizado por la mayoría) muestra una vez más un esfuerzo por reparar la discontinuidad de la relación creada por la muerte física. Conversar, el proceso por antonomasia que hace posible la comunicación, permite oponerse exitosamente a la separación física que produce la muerte y permite, asimismo, hacer que la memoria se actualice gracias al recuerdo. Por otro lado, la práctica de contar al difunto los últimos acontecimientos familiares busca mantener ya no sólo la continuidad entre el difunto y el individuo, sino también entre el primero y la familia como un todo. Ahora bien, así como la casa es escenario privilegiado de la conversación y asiento natural de la familia, también el cementerio lo es. El cementerio es lugar de conversación, como ya se ha visto, y es lugar donde los familiares se reúnen con sus familiares. Es lógico así homologar la tumba a la casa: ambos son escenarios de comunicación y diálogo, ambos son encuentro del núcleo familiar, ambos son lugar de reunión y descanso. En 1979 uno de los encargados de mantenimiento en el cementerio de San Pierre, en Marsella (Francia), señalaba que, en efecto, tumba y casa son comparables. Al hablar de la primera, decía que ésta «*c'est une maison, même qu'on l'habite pas tout le temps, on y viendra bien tôt ou tard finalement*» (Vovelle y Bertrand, 1983:103) (subrayado de los autores). En otros términos, el sistema semiótico que se genera y se transforma en la casa o lar familiar es en no pocos aspectos el mismo que se crea alrededor de la tumba.

### 3.2. La limpieza de la casa

Otra de las conductas más practicadas en los cementerios por quienes visitan a sus deudos es la de limpiar las tumbas. En los cementerios donde se realizaron las encuestas, esta limpieza es una tarea relativamente fuerte, pues se trata de mausoleos grandes y no de simples lápidas colocadas sobre la tierra. Siguiendo la tradición funeraria monumental española y católica, los dos cementerios donde se realizó la pesquisa están constituidos en su gran mayoría por monumentos y bóvedas que ocupan espacios tan grandes, por lo menos, como el tamaño del sarcófago que se sepulta. Ahora bien, la limpieza de las tumbas es sentida por los deudos como una responsabilidad ineludible. Algunos sepultureros informan que varias familias pagan regularmente a los responsables del mantenimiento de los camposantos, a fin de que

mantengan las tumbas de sus deudos limpias de tierra y arbustos. El empeño por la limpieza de las tumbas es comparable con el empeño por la limpieza de la propia casa. Vovelle y Bertrand (1983:102) agregan que en los cementerios franceses de provincia ésta es una tarea que generalmente realizan las mujeres, y hay en ella una marcada división de clases: las clases populares limpian ellas mismas las tumbas, mientras que las clases económicamente mejor situadas contratan empresas que se encargan de esa tarea, así como de la colocación de flores.

En el medio aquí analizado, mientras que ni el individuo ni la familia sienten obligación por la limpieza de lo que son espacios públicos (la plaza, la calle, etc.), en el cementerio, a pesar de ser un espacio público, los deudos de los familiares conciben el espacio de la tumba como propio y por lo tanto se sienten obligados a limpiarla y a mantenerla. Una primera explicación fácil sería que las tumbas, en efecto, son propiedad privada: fueron adquiridas y pagadas por la familia<sup>11</sup>. En tanto tal, no son públicas sino de propiedad privada, y ello explicaría el interés por mantenerlas limpias. Esa respuesta no parece suficientemente satisfactoria. La verdadera razón por la cual ese espacio mortuario es sentido como propio, y en consecuencia como espacio que debe ser mantenido y cuidado, es que allí yace un miembro de la familia, es parte de la misma, y en tal sentido es *una prolongación del lar familiar*<sup>12</sup>. Esta hipótesis se alimenta del hecho ya señalado, según el cual las mismas conductas que ocurren en la casa o residencia, ocurren también en el cementerio<sup>13</sup>.

Si se analiza a nivel profundo la inserción del valor «limpieza» en el sistema semiótico que se ha venido esbozando desde el inicio, se verá que así como las estrategias comunicativas con los difuntos buscan mantener viva la memoria y, en consecuencia, la vida, igualmente la estrategia ritual de la limpieza está estrechamente vinculada con la negación de la muerte o, en otros términos, con la recuperación de la vida. La muerte, concebida como descomposición y destrucción, como desaparición y vacío, es contrarrestada a través de estrategias rituales (conversación, memoria, limpieza) que permiten a la sociedad afirmar el valor de la vida por encima de la muerte definitiva y total. Un espacio limpio y

---

<sup>11</sup> Para Vovelle y Bertrand (1983:102) «le nettoyage peut aussi être un geste symbolique de réaffirmation des droits d'une famille sur un lopin du cimetière».

<sup>12</sup> Vovelle y Bertrand (1983:102) afirman que durante la limpieza la tumba se convierte en «le double symbolique de l'être aimé».

<sup>13</sup> «La tumba es lugar de "reposo" o de "descanso", actividades que habitualmente, en el mundo de los vivos, se cumplen en el hogar, de allí la homologación constante, en la creencia popular, entre el hogar y la tumba» (Finol y Fernández, 1996).

mantenido es un espacio que cierra el paso a los avances del olvido que es percibido como la muerte definitiva.

### 3.3. Flores y velones: belleza y luz

En la estrategia ritual arriba mencionada cumplen un papel determinante otras prácticas que los entrevistados señalan. Se trata del aporte de dos objetos tradicionales en la cultura funeraria cristiana. En primer lugar está el uso de flores y en segundo lugar, el de velas o velones. Un 30% de los encuestados señaló que trae flores o velones a los difuntos. Ambos objetos, utilizados para *adornar* las tumbas, tienen el propósito de expresar vida. Las flores son fruto de la vida, tienen como objeto *embellecer* lo que de otro modo sería visto como feo e irreparable, y a través de sus colores vivos buscarían contrarrestar el tradicional color negro asociado con la muerte. El uso de las flores se percibe como una articulación sémica que se opondría cromáticamente a los valores asociados con la muerte en el código funerario católico. El uso de velas y velones que son encendidos sobre las tumbas es visto también como parte de la construcción de un sistema cultural que afirma la vida por encima de la muerte. La luz de las velas estaría así contrapuesta a la oscuridad de la muerte. Si bien el fuego tiene innumerables significaciones, una de las principales es aquella que se deriva de su oposición a la oscuridad. En la simbología cristiana tradicional la luz es sinónimo de vida y de purificación.

Durante las visitas realizadas a los cementerios es notable la progresiva sustitución de las flores naturales por las artificiales, lo que no sólo refleja un proceso ya largo en la cultura occidental que se ha llenado de numerosos objetos plásticos, los cuales tienen sobre los objetos naturales la posibilidad de una mayor duración frente a la acción destructora del tiempo. Esto es particularmente válido en el caso de las flores, cuya durabilidad es tan corta una vez que han sido separadas de la planta donde crecieron. La dialéctica semiótica que se origina en el enfrentamiento entre lo *natural* y lo *artificial* facilita la comprensión de un nuevo significado de la presencia de las flores diferente de la ornamentalidad antes reseñada. En efecto, como apuntan Vovelle y Bertrand (1983:102), las ofrendas florales, lo mismo que la limpieza de las tumbas, «*constituent des preuves visibles que la tombe a été visitée*». Urbain (1978:435) apunta igualmente que

*«une des fonctions fondamentales des fleurs sur les tombeaux est d'être le signe, lorsqu'elles sont fraîches, de fréquentes visites».* Las flores devienen así, más allá de su valor ornamental, signos que buscan comunicar, tanto a los demás visitantes al cementerio como a otros familiares que pudiesen venir en otro momento, que la tumba ha sido cuidada y visitada, que el muerto ha sido recordado. Como en otros rituales, la visita al cementerio es un proceso semiótico que involucra, en tanto receptores, no sólo a los actores participantes en el mismo proceso sino también a los espectadores miembros del grupo o de la comunidad.

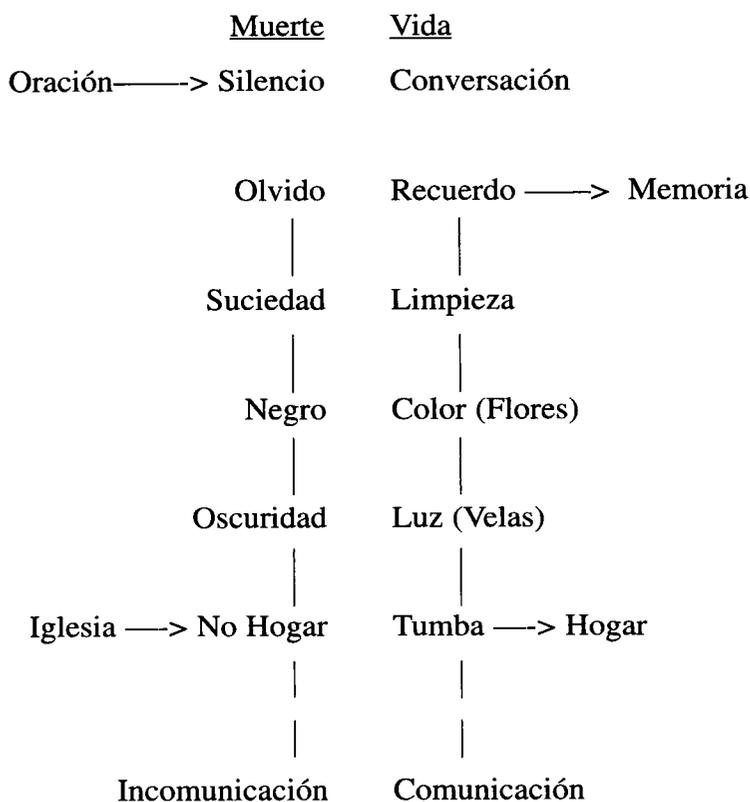
### **3.4. El rezo**

La cuarta actividad más practicada por los visitantes entrevistados, después de la conversación, la colocación de flores y velones y la limpieza de las tumbas, es el rezo. La práctica de la oración es lo que define mejor el carácter religioso de la visita funeraria a pesar de que sólo el 19% la mencionó. Ello parecería indicar, si se toma en cuenta la relativa escasez de esta respuesta, una progresiva secularización o, mejor, una pérdida del carácter religioso de la visita al cementerio. En lugar de rezar los visitantes entrevistados preferirían conversar con sus difuntos (30%), traer velones y flores (30%) o limpiar las tumbas (18%). La oración por los difuntos aparecería, comparada con las otras tres acciones más frecuentes señaladas, como una expresión o afirmación de la muerte: se reza para buscar de la divinidad un premio o recompensa eterna para el deudo fallecido, para quien ha muerto. Los otros tres comportamientos reseñados apuntan, individualmente y en su conjunto, hacia una expresión más cercana a la vida, a las conductas y valores de la vida como definición inicial y fundadora de la cultura humana.

## **4. EL SISTEMA SEMIÓTICO: VIDA Y MUERTE**

Se debe ahora reorganizar los contenidos dispersos mencionados a lo largo del análisis, con el propósito de elaborar un modelo que sea coherente y que permita aproximarse a la semiosis ritual que se

cumple a diario en los cementerios estudiados. Como en todo ritual funerario, las conductas de los participantes están orientadas a construir formas de relacionarse con la muerte, con su indefinible y definitiva recurrencia, con la incapacidad para dominarla y controlarla. Como en todo ritual, también aquí se trata de ordenar el caos, de reducir el azar y limitar la angustia para entonces hacer posible la vida. Es en torno a esos dos extremos de la condición humana, *muerte y vida*, como el ritual funerario se inserta, se organiza, desarrolla sus estrategias y trata de resistir, oponerse y ganar control. En el gráfico siguiente se esquematizan expresiones de dos valores de la semiótica fundamental del ritual:



Este esquema, a pesar de su rigidez y simplicidad, muestra cuáles son los elementos y cuáles, las estrategias utilizadas por los participantes en este ritual funerario que se realiza particularmente los fines de semana, el Día de los Difuntos y en las fechas aniversarias,

cuando familiares y amigos <sup>14</sup> asisten a los cementerios a visitar «las moradas de nuestros muertos». Allí, en silenciosas comunicaciones y en sencillas prácticas de conversación, limpieza, oración, adorno y alumbramiento, los vivos tratan de mostrar que la vida es superior a la muerte. Son todas esas interacciones verbales y rituales las que permiten desarrollar la *semiosfera* <sup>15</sup> gracias a la cual el sistema cultural afirma que es posible no sólo vivir sino triunfar sobre la muerte.

## 5. CONCLUSIONES

El análisis precedente ha mostrado elementos fundamentales que articulan el sistema semiótico sobre el cual descansan las prácticas discursivas y comportamentales propias de lo que se ha denominado el ritual de la visita a los cementerios. El conjunto de elementos encontrados esboza un modelo que rige esos comportamientos y permite acercarse a una mejor comprensión de cómo los grupos entrevistados perciben, no importa si consciente o inconscientemente, las relaciones entre la vida y la muerte, entre la sociedad de los vivos y la sociedad de los muertos; permite también formular con propiedad hipótesis que ayuden a comprender cómo el sistema social y el sistema cultural enfrentan situaciones que están más allá de su control y que en consecuencia crean incertidumbre y angustia. Frente a ello parecería necesario introducir estrategias culturales que permitan vivir a pesar de la angustia de la muerte <sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Con una sola excepción, todos los encuestados dijeron estar visitando no amigos sino familiares muertos, de los cuales el 91.79% estaba vinculado al visitante por nexos de consanguinidad y el 8.21%, por nexos de afinidad, lo que prueba que la visita es fundamentalmente a un familiar fallecido. Se trataba, pues, de un acto familiar. El 78.63% de los visitantes encuestados en el cementerio era de sexo femenino, mientras que una proporción casi exactamente similar, el 76.65%, de los difuntos visitados era también de sexo femenino (Finol y Fernández, 1996).

<sup>15</sup> Lotman (1990:123-24) define la *semiosfera* como «the semiotic space necessary for the existence and functioning of languages, not the sum total of different languages; in a sense the semiosphere has a prior existence and is in constant interaction with languages». Lotman agrega que «outside the semiosphere there can be neither communication, nor language».

<sup>16</sup> Miceli (1975:153-54) ha expresado con precisión cómo el rito actúa de forma determinante en el control de la angustia: «Il rito in altre parole ha effettivamente la capacità (e non c'è religione che non lo sappia come non c'è ideologia che non finisca per apprenderlo) d'imporre, sulla la contingente imprevedibilità degli eventi, la

Es necesario ahora que se responda la pregunta planteada en 2.3. En efecto, si es correcta la hipótesis según la cual en realidad los visitantes entrevistados actúan *como si el difunto estuviese vivo*, habría que preguntarse por qué y, en consecuencia, cuál es la ideología que actúa detrás de ese comportamiento. Como se ha sostenido antes (Finol y Fernández, 1996), el ritual funerario no busca, como sostiene Thomas (1983), circunscribir o entrapar la muerte. El ritual que hemos analizado busca *negar la muerte* porque de esa manera afirma la vida y, afirmando la vida, toma el control sobre la circunstancia adversa, sobre la angustia, sobre el azar y la nada. Es analizando lo que Bradley (1989:448) llama «*strategies of the living*», como es posible formular una hipótesis que haga inteligible la relación que los visitantes del cementerio establecen con sus muertos. La estrategia comunicativa que rige todo el culto funerario estudiado aquí, recurre a todos los elementos propios de la vida —la conversación, la limpieza, las flores, la luz, la extensión de la morada familiar— porque al final el actor quiere *identificarse con la vida, que es el componente esencial de la cultura*. Cuando uno de los informantes señalaba que para ella sus seres queridos «nunca han muerto» o, como afirmaba otro, que le agradaba «venir a visitar a sus padres a este lugar (al cementerio) *que al final será la casa de uno*», se está afirmando que es necesario mantener la continuidad de la vida porque es la vida la que cuenta, la que existe, la que domina<sup>17</sup>. Al afirmar la vida, *se está haciendo un acto de resistencia*<sup>18</sup> que busca colocar al ser viviente en posición dominante, que trata de alejarlo de su condición de víctima de la muerte; se trata, finalmente, de una estrategia destinada a tomar control. Como se ve, el ritual vuelve a ser, como sugiere Bell (1992), una estrategia de poder, de adquisición del control<sup>19</sup>. Como acto de resistencia frente a situa-

---

dimensione della certezza, de la necessità e dei valori assoluti. (...) É infatti la forma strutturale del rito che, essa stessa, si costituisce come una vera e propria sfida alla contingenza e alla imprevedibilità dei processi della storia violando, e anzi puntualmente invertendo, le regole normali secondo le quali qualunque evento è obbligato a manifestarsi».

<sup>17</sup> En la dialéctica entre la vida y la muerte los cementerios son objeto de esfuerzos por conservarlos como objetos y espacios con signos de vida. «Cemeteries are caught in the intersection of reverence and rebellion; the demands of grief and memory co-exist with our need to affirm life, against which cemeteries stand in opposition» (Voller, 1991: 8). Es en un esfuerzo por doblegar esa oposición como la «sociedad de los vivos» lucha para reducir el poder del olvido y de la muerte.

<sup>18</sup> Para un extenso análisis del rito contemporáneo como forma de resistencia, véase Hall y Jefferson (1976).

<sup>19</sup> «Ritualization is first and foremost a strategy for the construction of certain types of power relationships effective within particular social organizations» (Bell, 1992: 197).

ciones incontrolables, el rito posibilita construir un nuevo equilibrio que dé sentido a la condición del ser humano como ser viviente: «Di fronte a *situazioni altrimenti incontrollabili* i rituali, che prescrivono precisi modi d'agire, sappiano dare sicurezza e fiducia o che essi, fornendo mezzi istituzionalizzati per incanalare emozioni e sentimenti, abbiano una *efficacia equilibratrice*» (Miceli, 1975:132). Curran (1989:450), agrega que «*death is (...) a threat to the existing family order*», lo que explica el esfuerzo, a través de diversas estrategias rituales, para enfrentar de modo sistemático la amenaza que la muerte representa para el orden familiar de la vida y para su necesidad de continuar la existencia.

Ahora bien, la estrategia ritual fundamental contra la muerte es el recuerdo, es la lucha contra el olvido. Si, como afirma Thomas, «*la mort est un silence*», los vivos se oponen a ella a través de signos que comuniquen la presencia de la vida, creando así una semiótica funeraria que cree la ilusión de que la muerte, al fin de cuentas, también puede ser derrotada. «*Ces mots, ces signes, ces images, ces symboles son là pour faire du bruit au coeur du silence de la mort: ils son là pour y introduire un parasitage signifiant, donc rassurant!*» (Thomas, 1978:9). Es exactamente esa misma imagen de vida lo que también busca crear el director funerario cuando prepara el cadáver antes de ser expuesto en el ataúd. Allí, de acuerdo con Barley (1983), se trata de crear, a través de lo que él denomina «códigos de restauración», el sentido de *naturalidad y normalidad*. Esos códigos son los de pose, cosmético, vestimenta y posición, los cuales facilitarán la creación de un sentido contrario al que la cultura funeraria le atribuye a la muerte. También la construcción de una *semiótica de la vida* parece estar presente en los propios textos de las lápidas funerarias: «*Remembering life is a primary function of the funerary text, even if the reader of that text is a stranger*» (Voller, 1991:8).

Nada se parece más a la muerte que el olvido; de ahí el esfuerzo denodado que hacen los grupos humanos por evitar que el olvido gane terreno a la memoria. Una de las formas que el olvido ha tomado en cementerios europeos es el anonimato. Urbain, en su visita a más de 250 cementerios europeos, ha encontrado en Holanda algunos ejemplos de una naciente desaparición de los nombres propios en las tumbas, los cuales han sido sustituidos por sustantivos generales: «*Hier rust PAPPA. 1899-1959, en Mamma. 1899-1972*» (Aquí descansa PAPA 1899-1959 y MAMA 1899-1972) (Urbain, 1978:449). En otros, simplemente, se encuentra «Tumba del Padre» o «Tumba de la

Madre». Otro proceso que evidenciaría el comienzo de la desaparición de la *Société de Conservation*, siempre según Urbain, sería el progreso de la incineración. Estos fenómenos, no obstante, no se han detectado en los cementerios visitados en Venezuela, donde la lucha por la conservación de la memoria de los muertos, a pesar de la evidente reducción en el número de visitas a los cementerios, aún continúa.

Un estudio sincrónico como el presentado aquí debe ser completado con un estudio diacrónico que permita ver las variaciones<sup>20</sup>, a través del tiempo, en el ritual estudiado. Un intento por establecer relaciones entre los cambios culturales, sociales y económicos y las prácticas rituales en general, las funerarias en particular, contribuirá decisivamente a la comprensión de la cultura funeraria y de la concepción de la muerte que ésta incluye. Sólo así se tendrá una idea más clara de la evolución de la ideología que subyace en las relaciones necesariamente cambiantes entre los muertos y los vivos.

### Referencias bibliográficas

- Alternatives (1987). *To Celebrate. Reshaping Holidays and Rites of Passage*. Ellenwood (Georgia): Alternatives.
- AUZIAS, J.-M. (1976). *La Antropología Contemporánea*. Caracas: Monte Ávila.
- BARLEY, S. (1983). «The Codes of the Dead: the semiotic of funeral work». *Urban Life* 12, 3-31.
- BELL, C. (1992). *Ritual Theory Ritual Practice*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- BRADLEY, R. (1989). Comentarios a Cannon, A.: «The Historical Dimension in Mortuary Expressions of Status and Sentiment». *Current Anthropology* 30:4, 448-449.
- CANNON, A. (1989). «The Historical Dimension in Mortuary Expressions of Status and Sentiment». *Current Anthropology* 30:4, 437-458.
- CHAPMAN, R.W. (1989). Comentarios a Cannon, A.: «The Historical Dimension in Mortuary Expressions of Status and sentiment». *Current Anthropology* 30:4, 449.
- CURRAN, M.L. (1989). Comentarios a Cannon, A.: «The Historical Dimension in Mortuary Expressions of Status and Sentiment». *Current Anthropology* 30:4, 449-450.

<sup>20</sup> Chapman señala que ya van Gennep y Hertz «viewed variation in such practices (rites of passage) as the result of relationships between the corpse, the soul, and the survivors» (Chapman, 1989:449).

- ECO, U. (1975). *Trattato di Semiotica Generale*. Milano: Bompiani.
- FINOL, J. E. (1983). *Semiótica, Comunicación y Cultura*. Maracaibo: Heurískein.
- FINOL, J. E. y FERNÁNDEZ, K. (1996). «Socio-Semiótica del Rito: Predominio de lo Femenino en Rituales Funerarios en Cementerios Urbanos». Manuscrito.
- FISCHER, E.A. (1971). «Ritual as communication». *Worship* 45, 73-91.
- GOODMAN, F. (1988). *Ectasy, Ritual, and Alternate Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- GREIMAS, A. J. (1979). «Pour une sémiotique topologique». En *Sémiotique de l'Espace*, 11-43. París: Denoel/Gonthier.
- GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*. París: Hachette.
- HALL, S. y JEFFERSON, T. (ed.) (1976). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Londres: Hutchinson.
- HONIGMANN, J. (1953). *Theory of Ritual*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- LEACH, E. R. (1971). «La ritualisation chez l'homme par rapport à son développement culturel et social». En *Le Comportement Rituel chez l'Homme et l'Animal*, J. Huxley (ed.), 241-248. París: Gallimard.
- LOTMAN, I. (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- MICELI, S. (1972). *Rito: la Forma e il Potere. Uomo & Cultura*, Anno V N° 10.
- SCARDUELLI, P. (1988). *Dioses, Espíritus, Ancestros*. México: FCE.
- STAAL, F. (1982). *The science of Ritual*. Poona (India): Bhandarkar Oriental Research Institute.
- THOMAS, L.-V. (1978). Prefacio a J.-D. Urbain. *La Société de Conservation. Étude sémiologique des cimetières d'Occident*. París: Payot.
- (1983). *Antropología de la Muerte*. México: FCE.
- TURNER, V. (1969). *The Ritual Process*. Ithaca: Cornell University Press.
- URBAIN, J.-D. (1978). *La Société de Conservation. Étude sémiologique des cimetières d'Occident*. París: Payot.
- VILLA POSSE, E. (1993). *Muerte, Cultos y Cementerios*. Bogotá: Disloque Editores.
- VOLLER, J.G. (1991). «The Textuality of Death: Notes on the Reading of Cemeteries». *Journal of American Culture* 14:4, 1-9.
- VOVELLE, M. y BERTRAND, R. (1983). *La Ville des Morts*. París. CNRS.

# **SOBRE DELEUZE: PENSAR EN INFINITIVO<sup>1</sup>**

**Eduardo Forastieri-Braschi**

Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

## **1. LA VELOCIDAD INFINITA**

Todavía trato de entender qué quiso decir Deleuze (1994b)<sup>2</sup> por la *velocidad infinita del pensamiento* en uno de sus últimos títulos (*¿Qué es la filosofía?*). El modo interrogativo del título quizás tenga su respuesta en el modo verbal del presente de infinitivo. De hecho, ésta es la forma lingüística que Deleuze parece privilegiar cuando escribe sobre el tiempo: es un puro devenir. Devenir y pensar son correlativos, y la llamada *velocidad infinita del pensamiento* deviene en la forma

---

<sup>1</sup> Leí una versión corta de este trabajo en noviembre de 1996 durante un homenaje a Deleuze, a un año después de su muerte, por la Sociedad de Filosofía Puertorriqueña.

<sup>2</sup> Reconozco que este libro fue escrito en colaboración con Félix Guattari. Sin embargo, aquí sólo destaco lo que parece ser un tema particularizador del pensamiento deleuziano que es reconocible en obras de su única autoría como, por ejemplo, *El pliegue*, y *La lógica del sentido*. Para la fecha en que redacté sólo dispongo de la versión inglesa que aparece en la bibliografía (Deleuze, 1994a). Las traducciones al español son mías.

lingüística del infinitivo cuando ésta expresa una misma temporalidad en su desinencia. La desinencia contrae y comprende las determinaciones de la extensión temporal. El pasado y el futuro se abrevian en un presente intensivo, infinitivo. De alguna manera, Deleuze, lo mismo que Epicuro, Lucrecio, Spinoza y Leibniz, considera que el pensamiento y el movimiento son el producto de una misma aceleración que comprime en una intensidad infinita el alcance de lo que se comprende en la extensión. De alguna manera, que es ella misma un manierismo filosófico, se integran la intensión y de la extensión del significado, es decir: el sentido (*Sinn*) y la referencia (*Bedeutung*) del modo fregeano; la comprensión profunda (*Depth*) y la anchura extensiva (*Breadth*) del modo peirceano. El movimiento en la extensión deviene, entonces, una intensión en el modo infinitivo, es decir: el de la intensidad de la velocidad infinita del pensamiento.

Pero todavía trato de entender. ¿Cómo conciliar la métrica del movimiento y las funciones de la velocidad con el pensamiento de la infinitud? Deleuze diseña su respuesta en el modelo geométrico de las coordenadas cartesianas de la extensión: el eje de equis (la variable independiente), el eje de ye (la variable dependiente), y la líneas paralelas, la abscisa y la ordenada, en las que el cálculo y el pensamiento correlacionan las coordenadas paralelas de lo mensurable y de lo incommensurable. Es decir, que la respuesta a *qué es la filosofía* se diseña entre una coordenada *abscisa* que fija y apuntala las magnitudes de la extensión, y otra paralela *ordenada* que, sorpresivamente, se intensifica hasta el infinito desde la unidad puntual de su coordinación. En la *ordenada intensiva*, como la llama Deleuze, se adensan el concepto filosófico y la velocidad infinita del pensamiento, mientras que la abscisa sólo se limita a fijar los puntos de referencia entre las funciones y las derivadas del cálculo y de la ciencia.

Un concepto filosófico no fija constante alguna en las abscisas, sino que intensifica la infinitud en la magnitud de un orden sin vectores ni distancia. Por eso es una *ordenada intensiva*, y es a través de ella que el devenir acontece y altera las magnitudes de la extensión. Si por *intensidad* entendemos una magnitud física sin vectores que mide una energía (o una fuerza) por la unidad de la extensión a la que aquélla remite (lumen por unidad de área, métrica por unidad de tiempo), entonces un *concepto* filosófico comprende, en la ordenada de su coordinación, la velocidad de una intensidad infinita para una extensión que no lo es. A su vez, la finitud de la extensión modifica la infinitud del concepto y de la filosofía. Y de esto último se trata; del modo: de cómo y de qué es pensar, y *qué es la filosofía*.

---

## 1.1. La intensidad expresa el modo y la magnitud *infinitiva* del concepto filosófico de la velocidad infinita

La intensidad expresa, así, el modo y la magnitud *infinitiva* del concepto filosófico de la velocidad *infinita* del pensamiento. Deleuze corrobora esta interpretación cuando aclara que los *conceptos* son «las velocidades infinitas de movimientos finitos» (1994b: 36), y cuando consigna que éste es el problema del pensamiento, desde Epicuro hasta Spinoza, es decir: que el pensamiento requiere un «movimiento infinito o el movimiento de lo infinito» (1994b: 37); un movimiento desatado de las coordenadas de algún cálculo que lo detenga en el referente de una cantidad fija. Uno podría objetar que en el espacio abstracto de la física —en el llamado espacio Hilbert— tampoco existen fijezas para el tiempo. Sin embargo, en la ordenada intensiva del pensamiento, como la entiende Deleuze, no hay vectores que fijar porque el pensamiento no se dirige a la extensión como si de ésta dependiera su justificación, su validación, y su teleología. Tampoco hay regresos ni cálculos simétricos y reversibles que lo apunten<sup>3</sup>. El pensamiento sólo acontece, como en los verbos en infinitivo que sólo indican la modalidad de su predicamento de actividad; y ésta, solamente, cuando refiere al llamado *acontecimiento* de un puro devenir, sin inercia alguna que lo contenga, ni gradientes que lo desgasten.

### 1.1.1. La ciencia detiene la velocidad infinita

Deleuze (1994b: 118-122, 156) insiste en que la ciencia detiene la velocidad infinita. Las funciones del cálculo retardan el pensamiento cuando lo atrasan en el paralelo de la abscisa de unas velocidades conmensurables. El único valor delimitado entre las variables que una función mide no es más que el índice de su misma evanescencia cuando ésta ha sido arrancada de la velocidad infinita. Es decir: que el volumen evanescente que un ciclotrón le arranca en fracciones de

---

<sup>3</sup> Esto supondría la adopción de los conceptos de la *identidad* y de su *representación*, que Deleuze sustituye por los conceptos de *diferencia* y de *repetición*. El concepto de una diferencia móvil, que continuamente se desvía en redobles y en doblajes, sustituye el de una identidad que habría de ser reconocida y representada. Deleuze (1968: 57) presume que se trata de una diferencia *unívoca*, en el sentido de Escoto y de Spinoza. Es, además, virtualmente infinita.

segundo al puro acontecer no es más que una demostración muy lenta, casi inmóvil, de su intensiva comprensión infinita. Y no sólo *arranca-da*, sino que el potencial del lumen y del fotón ha sido obligado a detenerse en una actualización cuantificada.

La filosofía, en cambio, mantiene la infinitud cuando la virtualidad se retiene con el pensamiento a través de la ordenada intensiva de un potencial inagotable. La virtualidad no se actualiza, sino que se subtrae o se añade infinitesimalmente; sin que función alguna detenga las series de su convergencia, y que quizás sólo un *mientras* durativo y adverbial hubiera expresado perentoriamente, si otro *mientras* no viniera a arrebatarse su sombra con el devenir. Sólo el concepto filosófico (o el tropo de su infinitud acelerada) serían capaces de pensarlo y de expresarlo al vuelo. Lo sobrevuela (*survole*) sobre el llamado *plano de la inmanencia*; sin que trampas o transitividades lo remonten hacia alguna trascendencia explicativa. Insiste Deleuze (1994b: 47) en que tan pronto la trascendencia emerge o irrumpe en la inmanencia, entonces se detiene en seco la velocidad infinita. La ordenada intensiva, a través de la que se traslada el pensamiento, ni siquiera remite a los números de la transfinitud matemática, si es que ésta viniera a apoyar algún argumento a partir de alguna deducción trascendental sobre la infinitud. Ni Cantor, ni su célebre solución a la paradoja de los conjuntos infinitos, pueden detener la virtualidad denumerable de la cardinalidad aritmética, aunque lo intente. Por eso la solución cantoriana de una relación límite entre los conjuntos infinitos también se atasca ante el potencial de las virtualidades a las que sólo el pensamiento le puede otorgar consistencia. La consistencia del pensamiento no se hace cómplice de las funciones continuas del cálculo:

El cedazo filosófico, en tanto plano de la inmanencia que atraviesa el caos, escoge infinitos movimientos de pensamiento y se llena de conceptos formados a manera de consistentes partículas que se mueven tan rápidas como el pensamiento mismo. La ciencia se aproxima al caos de forma totalmente distinta, casi opuesta: renuncia a lo infinito, a la velocidad infinita, para alcanzar *una referencia capaz de actualizar lo virtual*. Por su retención de lo infinito, la filosofía le otorga consistencia a lo virtual mediante los conceptos; por su renuncia a lo infinito, la ciencia le asigna una referencia a lo virtual que lo actualiza mediante las funciones (Deleuze, 1994b: 118).

## 2. EL INFINITISMO

Ante esta encrucijada entre las funciones de la ciencia y los conceptos de la filosofía, Deleuze omite, sorpresivamente, las soluciones a las que ya él había remitido magistralmente en *El pliegue* cuando repasaba

el infinitismo leibniciano<sup>4</sup>. Allí comentaba cómo las inflexiones de las series infinitas del cálculo infinitesimal se aproximan a un límite para ser *implicadas* —etimológicamente incluidas como *plegados*— en el predicado de una razón suficiente. Comentaba cómo, según Leibniz, todas las posibilidades infinitas se comprenden inclusivamente en el concepto, es decir: en el *tropo* de que todo predicado está incluido en el sujeto. Utilizo el término *tropo* adrede ya que todo *El pliegue* es un prolegómeno a Leibniz y al Barroco, o mejor, a Leibniz como un pensador del Barroco que entraña las implicaciones estéticas de toda una época. Dice, por ejemplo:

El concepto deviene un «conchetto», o un ápice... los tratadistas del conceptismo... configuraron el mundo a manera de un cono que se revela y se le impone al mundo del Barroco... Los principales ejemplos de su filosofía [la de Leibniz] se muestran en la transformación del objeto perceptible en series de figuras o de aspectos sometidos a la ley de la continuidad; la asignación de los acontecimientos correspondientes a esos aspectos figurados, y que son inscritos en proposiciones; la predicación de estas proposiciones a un sujeto individual que contiene su concepto, y que se define como un ápice o un punto de vista, un principio de indiscernibles que asegura la interioridad del concepto (Deleuze, 1993: 126).

El principio leibniciano de la identidad de los indiscernibles resguarda en el sujeto la continuidad de las series infinitas, y la predicación de éstas entraña una lógica distinta.

## 2.1. Leibniz y el Barroco

Esta lógica, casi poética, tiene una consecutividad en la historia de las ideas en la que, aparentemente, también Leibniz se matriculó. Por ejemplo, el ensamblaje entre la dialéctica y la retórica que caracteriza a la poética del conceptismo tal como fue esbozada durante los siglos XVI y XVII, también asentó sus fundamentos lógicos en la predicación y en la categorización peripatética. Sin embargo, de conformidad con el nuevo estilo ciceroniano incoado por los humanistas y por los ramistas en el siglo XVI, los *adjuntos del sujeto*, como también los

---

<sup>4</sup> Para la fecha de esta redacción sólo dispongo de la versión inglesa que aparece en la bibliografía (Deleuze, 1993). Las traducciones al español son mías.

llamaría Gracián, habrían de adoptar al silogismo disyuntivo (*locus de adjuncto*) como la forma entimémica de una argumentación en la que la predicación habría de ser transformada en un *concepto*. Escribe Gracián:

Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera [...] uno como centro, de quien reparte el discurso líneas de poderación y sutileza a las entidades que lo rodean; esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son las causas, sus efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo [...] (Gracián, 1960: 246).

Todos los tratadistas también coincidieron en que el *concepto* reunía en la *agudeza* las diferencias aspectuales que una predicación ingeniosa expresaba sobre un sujeto. De ahí que lo *agudo* representa un *punto* de convergencia entre las series de la pluriferencialidad al que concurren las figuraciones del lenguaje y del pensamiento. Quizás haya sido Sarbiewski el tratadista que más conscientemente elaboró esta acepción del concepto: *acumen quodlibet mathematicum et materiale nihil aliud est nisi angulus quidem, seu duarum linearum concursus et coniunctio et in unum punctum coalescentium affinitas* (1958: 10)<sup>5</sup>. La convergencia de los opuestos a una puntualidad afín, que también Nicolás de Cusa comparte con Leibniz y con Sarbiewski, es traducida por todos ellos al sujeto de las categorías de la predicación. Sobre todo Gracián y Tesauro, también jesuitas como Sarbiewski, tuercen verbalmente los predicables y los adjuntos del sujeto hacia el punto de su convergencia; a la *correspondencia* con que Gracián define el *concepto* en la *Agudeza*, y que otros jesuitas, Andrea Pozzo y Athanasius Kircher, afinan en la arquitectura y en las maquinas conceptuales del ilusionismo óptico. También aquí toda realidad es un sujeto cuyo predicado se aproxima en series infinitas al límite de su convergencia asíntota. Los indiscernibles de la predicación se acogen en el sujeto cuando convergen de forma parecida a la ecuación de una curva que permite alojar en sí infinitos puntos de intensidad infinitesimal. Se trata del llamado *infinito sincategoremático* que, sin embargo, Leibniz *categoriza* en los predicados de la infinitud substancial y teológica de la mónada, y que uno podría ver representado en la óptica del perspectivismo de las cúpulas del Barroco. La categoría de la substancia se

<sup>5</sup> Le debo mi conocimiento y mi acceso a este texto a la gentileza de Robert Pring-Mill.

adueña, entonces, de la predicación infinita y de la representación de lo infinito. Y a uno no le queda más remedio que pensarla a manera de un *tropo*, es decir: de pensar la infinitud con las figuras de la poesía como si fueran los iconos de la teología. Tanto la cúpula, como el ápice de la agudeza conceptista, remedan el espejismo del *trompe l'oeil* del Barroco: la perspectiva de lo finito *que parece* infinito incluye en la flexión de un puro acontecer visual el conjunto de todos los predicados que pretende representar. Como *acontece* con un verbo en el modo infinitivo, el espejo de tal intensidad para tanta extensión representada verbalmente en su desinencia sólo es conmensurable con las pretensiones infinitistas del pensamiento; como si éste fuera un tropo para la intensidad infinita, es decir: como si la *velocidad infinita del pensamiento* fuese un *concepto* barroco.

### 2.1.1. La mirada infinita (Nicolás de Cusa y el Barroco)

Y también como la mirada infinita de Nicolás de Cusa (*imago omnia videntis*). Escribe Alexandre Koyré sobre el cardenal:

[Cada] cosa representa al universo de un modo distinto al de todas las demás, al *contraer* (*contractio*) la riqueza del universo de acuerdo con su propia individualidad única [...] El máximo absoluto e infinito, así como el mínimo absoluto e infinito, no pertenecen a la serie de lo grande y pequeño. Están fuera de ella y, por tanto, como audazmente concluye Nicolás de Cusa, coinciden [...]. Con todo, un cuerpo que se mueva con velocidad infinita [sic] a lo largo de una trayectoria circular estará siempre en el lugar de partida y, al mismo tiempo, estará siempre en otra parte; buena prueba de que el movimiento es un concepto relativo que abarca las oposiciones de *rápido* y *lento* [...] no hay mínimo ni máximo de movimiento, no existe ni el más lento ni el más rápido, y que el máximo absoluto de velocidad (velocidad infinita) así como su mínimo absoluto (lentitud infinita o reposo) están ambos fuera y, como hemos dicho, coinciden (1982:13-14).

Si bien esta *coincidentia oppositorum*, en la que el de Cusa abrevia la intensidad absoluta de la infinitud, permanece fuera de las series de la extensión, la comprensión de una mirada, también absoluta (*oculus infinitus*), reúne conceptualmente las magnitudes de la disparidad universal. También éstas son las premisas del conceptismo, y no es otro el supuesto que alentaba al jesuita Sarbiewski (1958: 10) a definir la agudeza como: *Acutum est oratio continens affinitatem dissentanei et*

*consentanei, seu dicti concors discordia vel discors concordia.* Glosa Michel de Certeau:

Uno también podría encontrar equivalentes para esta co-posibilidad de dos significados, de dos escrituras, o de dos narraciones que se *oponen* [...] cuando tuercen, invierten, y multiplican los senderos posibles de los que dependía el significado [...] crean una plurivalencia que es polisémica y, en el caso extremo, contradictoria en un texto que *deviene una imagen* [...] una combinación de movimientos reales y aparentes, tanto la oposición como la contradicción de dos prácticas visuales de lugar [...] trata de la *mirada* que genera rutas contradictorias; se enuncia en nombre de una conjunción (*copulative*), o acaso de una coincidencia en un *centro que está en todas partes y en ninguna* (1987: 16-25).

Esta visión de mundo todavía no había integrado la cosmología de Corpénico y, en efecto, se trataba de la esfera cuyo centro estaría en todas partes y su circunferencia en ninguna: permitiría los infinitos mundos posibles con que Giordano Bruno, y después Leibniz, habrían de contagiar las especulaciones cosmológicas y metafísicas. Asimismo, ésta es la misma premisa cosmológica del *conceptismo*, como han sugerido Mazzeo (1964: 55), Parker (1977: 32-33) y Molho (1990: 246). Por ejemplo, el cardenal advierte que lo multiple no existe a no ser que sea como un despliegue de la unidad que lo implica: *quia non est multitudo nisi explicatio unitatis, sic de puncto quid est complicatio multitudinis pariformiter dicendum vides*. Lo mismo que en los plegados leibnicianos de la infinitud, también la puntualidad del centro intensivo coincide con la infinita extensión de la esfera: *circulum cuius centrum est ubique [...] sicut punctus in omni quanto ubique reperitur*. Esta es la premisa mayor del ingenio (*discretio*); y es de su globalización conceptual (*vis complicativa omnium notionalium complicationum*) que depende la misma capacidad inventiva para pensar sobre todo lo que existe: *et invenit disciplinas, scilicet arithmetica, geometrica, musica, et astronomica, et illas in sua virtute complicari experitur [...] per homines inventae et explicatae [...] Unde et decem preadamenta in eius vi notionali complicantur. Similiter et quinque universalia et quaequae logicalia [...] sine ipsis non potest discretio [...]* (De Cusa, 1986: 100-106). Quizás no exista otro pasaje que exprese mejor cómo las premisas intelectuales de la búsqueda y de la indagación (*inventio*) habrían de transformar las condiciones infinitistas del universo, lo mismo que las posibilidades del ingenio y de la poesía. Resume Cassirer que «así como Dios genera todas las diferencias esenciales, asimismo el intelecto humano produce desde sí mismo

todas las diferencias conceptuales, y es, por eso, la fuente de aquella armonía que siempre reconcilia los *opuestos*» (1935: 72).

## 2.2. Los principios leibnizianos y el Barroco

También Leibniz remite al tropo de un entimema que acorta distancias cuando implica velocidades distintas en el plegado de un concepto o de una mónada. También la condensada expresión de una elipsis, de un zeugma, de un quiasmo, o de un asíndeton, retienen las premisas elididas de alguna enálage transitiva entre los predicados del sujeto. Es decir, que también las secuencias y consecuencias de una serie se implican como entimemas y silogismos instantáneos en los que la identidad de sus indiscernibles ataja las premisas del movimiento y de la fuerza. Por ejemplo, la definición leibniziana de la fuerza logra que lo antecedente y lo consecuente, el futuro y el pasado, se contengan como una sola y apretada unidad: *status ipse praesens, dum tendit ad sequentem seu sequentem praeinvolvit*. Este es el tropo de una velocidad que también reúne la continuidad del movimiento con el predicado y con la razón de su suficiencia. Si, de acuerdo a la definición estandarizada de *fuerza*, ésta es el producto de una masa por su aceleración, entonces decir masa, inercia o reacción, equivale a una atribución de esta propiedad física al pasado, mientras que la aceleración remite a un tiempo futuro que ya viene implicado (*praeinvolvit*) en la aceleración del presente (*dum tendit*) con la masa e inercia del pasado. La totalidad dinámica de la mónada se ve obligada, entonces, a contraerse en la identidad infinita de esa velocidad que también es infinita. Como si insinuara que la *contractio* de Nicolás de Cusa adumbró metafísicamente la llamada transformación de Hendrick Antoon Lorentz, según la cual una aceleración aumenta la densidad de una masa, mientras ésta se contrae en la dirección del movimiento; y mientras retrasa, con su energía, el tiempo de su duración. La paradoja de la simultaneidad del relativismo de Einstein también depende de esta torsión del espacio-tiempo, en la que la topología riemaniana arguye, casi poéticamente, los tropos y las transformaciones de un conceptismo geométrico universal. Parece que el margen de intersección entre la física y la metafísica del movimiento ya viene orientado a encontrarse o a perderse en la especulación infinitista. Así: los principios leibnizianos de la razón suficiente, de la identidad y de la con-

tinuidad, son todos cómplices expresivos de la infinitud. Todos logran verbalmente implicar en un tropo una división descomunadamente abreviada: un numerador infinito compromete la mónada de su denominador en una misma expresión. Toda la multiplicidad divisible del universo se expresa y se espeja en la unidad infinita del denominador. *Omnis in unum*, dice. *Multorum in uno expressio*. Hasta la conocida fórmula leibniziana del movimiento es cómplice de este infinitismo de la mónada y de la teodicea: el producto de la masa por el cuadrado de la velocidad ( $mv^2$ ) equivale a una fuerza capaz de contener los primitivos de la identidad en la secuencia de su movida, es decir: que la identidad retiene el pasado e involucra el futuro en la continuidad de una misma velocidad.

Me sospecho que es por esto que Deleuze omite a Leibniz en su repaso de *¿qué es la filosofía?*, a pesar de su infinitismo. No obstante, también Spinoza, «el Cristo de los filósofos», según Deleuze (1994b: 60), comparte el análisis de lo infinito, justamente en la confluencia teológica a la que apuntábamos, aunque se aclara que la velocidad infinita del pensamiento sólo se da con el devenir, y esto: sólo en el plano de la immanencia.

### 3. SPINOZA

#### 3.1 El modo infinito del pensamiento (*sub specie aeternitatis*), y el modo infinito de la extensión (*facies totius universi*)

Tanto Spinoza, como Leibniz, proclaman en sus respectivos sistemas filosóficos el embalse categoremático de una substancia para contener la virtualidad caótica de la infinitud. La substancia garantiza la permanencia en el cambio, y sostiene un equilibrio infinito para un desequilibrio igualmente infinito. Así, el modo infinito del movimiento espinozista alcanza una cantidad constante que es la traza cinética para todo el universo (*facies totius universi*). A su vez, la infinitud condensada en la mónada leibniziana también espeja el universo. Ambos retienen, a su manera, el predicado y la categoría de la substancia de la teodicea. Porque de eso escribe Spinoza: de *Deus sive*

*natura*, de una substancia en una teodicea distinta que ahora se atiende al plano de la naturaleza. Los modos infinitos del pensamiento y de la extensión remiten ahora a una sola substancia que reta las dualidades cartesianas. El pensamiento infinito y la extensión infinita son los atributos de esa única substancia infinita. Aunque Spinoza distingue entre la univocidad de Dios y el modo del pensamiento infinito, que es un pensar a la manera de lo eterno (*sub specie aeternitatis*), a esta manera no le queda más remedio que retener el manierismo de su infinitud en el entorno coextensivo de la naturaleza. Por eso es que la magnitud intensiva de tal pensamiento es infinita, como la velocidad que se contrae y se adensa en la ordenada de su conceptualización. Por eso Deleuze le otorga a Spinoza un sitio privilegiado en el plano inmanente de la filosofía que sólo tal pensamiento alcanza. Es decir: el tercer grado de conocimiento esbozado en el quinto libro de la *Ética*. «Allí alcanza velocidades increíbles, de contracciones tan centelleantes que uno sólo puede hablar de la música, de tornados, de viento y cuerdas» (Deleuze, 1994b: 48). Entonces el pensamiento alcanza la velocidad infinita: piensa todo el alcance del movimiento en la extensión.

### 3.1.1. *Natura naturans, Natura naturata: dos modos verbales para una misma substancia infinita*

¿Pero cómo expresar la consistencia inmanente y natural de las maneras infinitas de la extensión (*conexio rerum*) con las del pensamiento (*conexio idearum*) para tanta y tan alta infinitud? Spinoza mismo utilizaba los modos verbales del participio y del supino del latín. Una misma naturaleza se desdobra en la manera infinita del pensamiento en el participio, *natura naturans*, mientras que la manera infinita de la extensión se da en el supino de la *natura naturata*.

Sin embargo, esta es la misma encrucijada lingüística de la forma del infinitivo, que no llega a comprometerse con ninguna de las dos determinaciones: porque es un devenir puro. No se da como atributo de substancia alguna, ni existe, sino que más bien subsiste o insiste —dice Deleuze— «con ese mínimo de ser que conviene a lo que no es una cosa... No son sustantivos ni adjetivos, sino verbos... No son presentes vivos, sino infinitivos: Aión ilimitado, —añade— devenir que se divide hasta el infinito en pasado y futuro, esquivando siempre el presente» (1994a: 28).

#### 4. EL INFINITISMO DE EPICURO Y DE LUCRECIO

Tales son, en efecto, los «simulacros» de la prolepsis epicúrea, como ya la había repasado cuidadosamente Deleuze en su *Lógica del sentido*: son trazas de superficies sensibles y falibles proyectadas desde su evanescencia veloz. Estoy convencido de que la noción inmanentista de la velocidad infinita, empleada por Deleuze consistentemente en *¿Qué es la filosofía?*, fue incoada allí en un apéndice que trata del epicureísmo del poema de Lucrecio. A su vez, la noción había llegado con una cita de Epicuro tomada de la *Carta a Herodoto* en la que se plantea una correlación entre el mínimo de tiempo continuo y la dirección de los átomos. El átomo indivisible se corporiza de pensamientos mínimos durante la prolepsis mientras se anticipan (se adelantan) los simulacros instantáneos del devenir. Su percepción también es mínima. Por eso un simulacro expresa el más rápido, el más corto pensamiento. Escribe Epicuro que «el átomo se mueve tan aprisa como el pensamiento.» Y Deleuze glosa:

El simulacro es, pues, insensible; sólo es sensible *la imagen* que porta la cualidad y que está hecha de la sucesión muy rápida, de la suma de muchos simulacros idénticos... Porque hay un mínimo de tiempo sensible como un mínimo de tiempo pensable, y un tiempo más pequeño que el mínimo de los dos casos... Y hablamos de un tiempo más pequeño que el mínimo de pensamiento pensable, en relación al *clinamen* como determinación del movimiento del átomo... (1994a: 275-77).

No olvidemos: el *clinamen* (la inclinación) es como la *fuerza* leibniziana en movimiento continuo, como el *conato* espinocista de persistencia constante a través del modo infinito de la extensión. Escribe Deleuze: «El *clinamen* es la determinación original de la dirección del movimiento del átomo... un diferencial de la materia, y por ello mismo un diferencial del pensamiento» (1994a: 270). En el poema de Lucrecio «*incertus* no significa indeterminado, sino inasignable; *paulum, incerto tempore, intervallo minimo* significan “en un tiempo más pequeño que el mínimo de tiempo continuo pensable”... (1994a: 270). Comenta Deleuze:

Podemos entonces responder a la cuestión del falso infinito... el *clinamen* inspira al pensamiento falsas concepciones de la libertad, los simulacros

inspiran a la sensibilidad un falso sentimiento de voluntad y de deseo. En virtud de su rapidez que los hace ser y actuar por debajo del mínimo sensible, los simulacros producen la ilusión de un falso infinito en las imágenes que forman, y hacen surgir la doble ilusión de una capacidad infinita de placeres y de una posibilidad infinita de tormentos... (1994a: 278).

#### 4.1. El verdadero infinito

Deleuze concluye su repaso de Lucrecio con la distinción entre el verdadero y el falso infinito que son, justamente, la concepción inversa de los infinitos sincategoremáticos y categoremáticos leibnizianos, entre los que, a su vez, Lucrecio distingue a la filosofía de la religión. Sospecho, por eso, que la referencia tácita a Leibniz aquí y en otros textos trama la deuda de un cuestionamiento al que Deleuze responde:

Todavía somos todos leibnizianos, aunque los conciertos ya no dirigen más nuestro mundo o nuestro texto. Estamos descubriendo nuevas formas del plegado, afines a nuevos envolvimientos, pero todos nosotros permanecemos leibnizianos porque lo que siempre importa es el plegado, el despliegue, el repliegue (Deleuze, 1993: 137).

Como si dijera que también el plegado de Leibniz, lo mismo que un tropo, un entimema, o que el clinamen y los simulacros de Lucrecio, producen ilusiones con las imágenes que la aceleración confabula con la rapidez del pensamiento. Simulacros, fantasmas, espectros, imágenes: son los efectos que emergen de las derivadas del tiempo mínimo y de la ligereza entre los átomos y el pensamiento. Se da, no obstante, una gradación entre las velocidades de lo pensable y de lo sensible, y a la inversa. La cuestión es dirimir cómo el mínimo de tiempo pensable entre los átomos y el pensamiento, o cómo el mínimo del tiempo sensible que se apresura con el clinamen entre los simulacros y las imágenes, gradúan un deslinde entre la verdadera y la falsa infinitud (Deleuze, 1994a: 276).

Se preguntaba, entonces, Deleuze, en el apéndice de 1969, la misma pregunta que veintidós años después le serviría de título y de legado a eso que Foucault habría de proclamar; que: «quizás algún día este siglo habrá de conocerse como deleuciano» (Foucault, 1977:

165). Se preguntaba Deleuze a propósito del texto de Lucrecio hace veintisiete años: «“para qué sirve la filosofía?” —y continuaba— es preciso responder: ¿qué otro interés tiene que no sea... denunciar todas las fuerzas que tienen necesidad del mito...?» (1994a: 278-279). Deleuze retiene la misma pregunta titular y la misma respuesta de entonces. Transaba desde entonces un convenio entre el arte, la ciencia, y la filosofía; todos comparten positivamente un devenir porvenir. «Lo múltiple —escribía— en tanto que múltiple es objeto de afirmación, como lo diverso en tanto que diverso es objeto de gozo... La pura positividad de lo finito es el objeto de los sentidos; la positividad del verdadero infinito, es el objeto del pensamiento» (Deleuze, 1994a: 280).

Sin embargo, en su más reciente respuesta al mismo cuestionamiento, Deleuze remite a las premisas bilógicas de una inmersión acelerada al caos por los vórtices sinápticos del potencial eléctrico del cerebro, que de alguna manera también recuerda el potencial material del *clinamen* epicúreo. Desde allí habría que extraer la sombra de un pensamiento por venir. En efecto, la positividad del verdadero infinito es el objeto del pensamiento, y el cuerpo integra esta esperanza al estilo de Epicuro y de Spinoza. Sin embargo, un cuerpo en deterioro es incapaz de sostener la velocidad infinita del pensamiento, ni de «medir simultáneamente la presencia compartida del concepto con todos sus componentes intensivos» (1994b: 214). Casi concesivamente, el pensamiento se apoya en un reticulado de planos complejos que agrupa las funciones de la ciencia con las sensaciones del arte y con los conceptos de la filosofía: los unos son *indecidibles* (funciones, sensaciones, conceptos), y los otros *indiscernibles* (ciencia, arte, filosofía) <sup>6</sup>. Deleuze advierte que los diversos planos (filosofía, arte, ciencia) se agrupan como si compartiesen una misma sombra que constantemente los persigue (1994b: 218). A pesar de su convenio entre estos indiscernibles, la filosofía tiene que salvar la infinitud, no sólo de las sombras que emergen con la velocidad, sus trampas y sus tristezas trascendentes, sino también de las figuraciones del cálculo y de las funciones cuantificadas de la ciencia.

---

<sup>6</sup> Diríase que la identidad de estos indiscernibles, y su continuidad, se sustentan en las premisas leibnicianas de las series infinitas y en la razón suficiente de su posibilidad. Y esto, a pesar del supuesto deleuciano que postula que es la *diferencia*, y no la *identidad*, la que predica la univocidad múltiple de un ser que se repite y se desdobla incesantemente. A su vez, esto sólo se entiende, si es que el atributo de lo indecible es, como el modo verbal infinitivo, la desinencia unívoca de una pluralidad que contrae todos los tiempos en una sola diferencialidad.

## 5. EL PRINCIPIO DE ACCIÓN MÍNIMA

### 5.1. La acción mínima y la acción a distancia

Epicuro y Lucrecio presagiaron, con el intervalo mínimo infinitesimal más pequeño que el tiempo continuo pensable, la quietud con que la inercia también se resiste a todo movimiento acelerado. No obstante, parece que tal movimiento obtiene una solución física en la constante de Planck ( $E=h/v$ ). Parece que también el *cuanto de acción* se atiene al principio del menor esfuerzo de Maupertuis, y que la física (y la lingüística) también articulan el dinamismo de la energía (y del sintagma) de conformidad con las proporciones de su economía: que los plegados, las implicaciones, las complicaciones y las explicaciones se compasan de conformidad con el conjunto de su *extensión* conmesurable. Es decir: que todo movimiento articula su economía entre los extremos de la *acción mínima* y de la *acción a distancia*, que Newton intentó resolver con sus leyes, pero que todavía se plantea como el dilema fundamental de la teoría física. Parece que la resistencia y el movimiento se implican mutuamente en la entraña misma de la energía (y de las expresiones) a la medida constante de su finitud.

¿Cómo alentar, entonces, la *velocidad infinita del pensamiento* si las constantes mínimas del cuanto de acción y de la velocidad de la luz restañan el movimiento y la distancia a la medida de la economía de su finitud? Parece que la acción y el esfuerzo mínimos de una inversión proporcional entre magnitudes finitas indican que a *mayor* distancia, real o infinitesimal, *menor* es el margen que tiene el pensamiento para adaptarse a las funciones de un cálculo conmensurable. Por ejemplo, el intento de la física cuántica por determinar sus valores sólo es compensado por el aumento de esfuerzo con que los aceleradores de partículas acortan su aproximación al mínimo que pretenden fijar; y esto: al precio del principio de la incertidumbre de Heisenberg. Lo mismo sucede con otras economías finitas, como la del lenguaje; que mientras más esforzado es el sintagma de una articulación, menos frecuente es su instancia en el discurso, pero mayor la incertidumbre para el hallazgo de su sorpresa, de su tropo imprevisto: de su *concepto*. La estadística lingüística aplicada a la semántica postula, por ejemplo, que las expresiones más improbables significan más cuando no obedecen la cadena markoviana en la que la mayor probabilidad de una expresión debería venir condicionada por la expresiones que le

antecedan en el sintagma. No hay, pues, una economía rentable que, con un mínimo esfuerzo, logre alcanzar y reunir en la suscita unidad de una magnitud o de una expresión, la energía coextensiva de las fuerzas físicas o la intensidad de los significados de las palabras.  
 Resume Giovanna Madonia:

En el cálculo relativo de la energía gastada para producir un fonema, un monema, un sintagma, una frase, no hay que olvidar nunca que inercia de la memoria e inercia articuladora son dos fuerzas que se oponen, y que la energía gastada en el acto de habla es la suma de ambos factores: realizar una economía sobre el eje sintagmático significa gastar menos energía articuladora, realizar una economía sobre el eje de paradigmático significa gastar menos energía de la memoria (1979: 71).

Por lo tanto, realizar una economía entre ambos ejes a manera de la proyección de la memoria sobre la articulación en el tiempo del acto de habla, viene a ser lo mismo que la proyección de aquel *principio de equivalencia* de Jakobson (1960: 358) que resume toda actividad lingüística en la llamada *función poética*. La función poética (que no es lo mismo que una función matemática) epitomiza toda actividad lingüística cuando tuerce la redundancia del tiempo lineal, de la energía y de las palabras, en la economía de una proporción que es invertida cuando se realiza el habla. El principio de equivalencia contraviene, así, el de la linealidad saussuriana: abrevia en una elección articulada las relaciones entre los significados con que se distribuye la energía y el tiempo de las palabras. Por eso la poesía, y quizás también un concepto filosófico, economizan el significado de las palabras cuando actualizan el contenido de una equivalencia en un tropo que abrevia la redundancia de una extensión expresiva sobrecargada de ruido y temporalizada de olvido.

La inversión proporcional con que el lenguaje y el pensamiento economizan la energía, y que la inercia de la memoria retiene en contra de la redundancia y del tiempo, remite a la analogía de una misma solución propuesta por Newton (y que, posiblemente, Jakobson remedó en su esquema lingüístico) para resolver la economía de la acción a distancia entre masas. Por un lado, se da la inercia y su resistencia al movimiento que la apegan a la acción mínima y al menor esfuerzo, y por otro lado, su acción también se da entre las otras masas del movimiento gravitatorio. Una y otras inercias lingüísticas, la de la memoria y la de la articulación, que parecen remedar una acción (fuerza) que es proporcional al producto de sus masas e inversamente proporcional al

cuadrado de la distancia entre ambas (si es que nos atenemos al principio de la estricta equivalencia de Newton), también tienen que resolver y salvar la distancia que las implica. Ernst Mach, por ejemplo, sostuvo un principio de inercia general en el que cada cuerpo del universo correlacionaría combinadamente con todos los demás en las escalas estelares de un traslado inmensamente complicado y grandioso. No habría una invariación rotativa, sino un torbellino de variaciones correlacionadas globalmente. Por suerte especulativa, ni la poesía ni el concepto filosófico tienen que dirimir el cálculo con que Einstein intentó integrar la inercia general de Mach, al menos en teoría, a la acción mínima y a la acción a distancia para la economía de su llamado principio cosmológico. El principio de inercia general de Mach viene a ser, entonces, una acción a distancia que se pierde entre las magnitudes de lo sublime o de lo insoluble para las funciones del cálculo y de la ciencia.

Parece que la acción mínima y el esfuerzo mínimo son cómplices de toda inercia. Traman un principio económico del que dependen las inversiones proporcionales, las torsiones y los tropos que intentan salvar toda distancia: que a mayor distancia del significado poético haya menos probabilidades y menos frecuencia, también aumenta, por otro lado, la magnitud sorpresiva del *concepto* inesperado que invierte las propensidades del cálculo y de sus *funciones* continuas, si es que adviene, de pronto, algún significado nuevo a lo que ya es sabido, es decir: el advenio y la aventura de la llamada *cantidad de información*. Quizás ésta sea la medida del significado en su extensión, como enseñan la semiótica de Lotman y la estética de Upenski. ¿Pero lo es, acaso, de la *intensidad* de su significado, como la ordenada *intensiva* de Deleuze, la *mirada* infinita del de Cusa, o los *conceptos* infinitistas de los filósofos del Barroco?

Todavía no estoy seguro si la *velocidad infinita del pensamiento* es un tropo invertido a la medida de la función poética y de su economía, o si se trata de un concepto filosófico que las rebasa. Posiblemente tenga que reunirlos en la sombra de un reticulado de planos inmanentes (¿filosofía, arte, ciencia?) que le arrebatamos a la infinitud con el cuerpo, como sugiere Deleuze; y no saber de qué se trata. *Qué es la filosofía*, todavía es el cuestionamiento. El naturalismo de Spinoza, o el de Lucrecio (con la recuperación de la acción mínima y la finitud de su economía) todavía convocan más preguntas y más respuestas que las del infinitivo de un mero devenir que acontece como solía responder Deleuze. Quizás tengamos que recuperar la forma lingüística de

otro pensar gerundivo, es decir, casi un infinitivo. Quizás, al estilo de Spinoza, nos convenga el pensamiento de una *natura naturandam* por venir.

### Referencias bibliográficas

- CASSIRER, E. (1935). *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, F. Federici (trad.). Firenze: La Nuova Italia.
- DE CERTEAU, M. (1987). «The Gaze Nicholas of Cusa», C. Porter (trad.). *Diacritics* 17, 2-38.
- DE CUSA, N. (1986). *De Ludo globi*, P. Moffitt Watts (ed.). New York: Abaris Books.
- DELEUZE, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: P.U.F.
- (1993). *The Fold*, T. Conley (trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1994a). *Lógica del sentido*, M. Morey (trad.). Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. y F. GUATTARI (1994b). *What is Philosophy*, H. Tomlison y G. Burchell (trads.). New York: Columbia University Press.
- FOUCAULT, M. (1977). «*Theatrum Philosophicum*», D. F. Bouchard y S. Simon (trad.). En *Language, Counter-Memory, Practice*, D. F. Bouchard (ed.). Ithaca: Cornell University Press.
- GRACIÁN, B. (1960). *Obras Completas*, A. del Hoyo (ed.). Madrid: Aguilar.
- JAKOBSON, R. (1960). «Closing Statement: Linguistics and Poetics». En *Style in Language*, T. A. Sebeok (ed.), 350-377. New York: Wiley.
- KOYRÉ, A. (1979). *Del mundo cerrado al universo infinito*, C. Solís Santos (trad.). México: Siglo Veintiuno Editores.
- MADONIA, G. (1979). «Economía», C. Manzano (trad.). En *La lingüística. Guía alfabética*, A. Martinet (ed.). Barcelona: Anagrama.
- MAZZEO, J. A. (1964). *Renaissance and Seventeenth-Century Studies*. New York: Columbia University Press.
- MOLHO, M. (1990). «Tientos para una teoría semántica gongorina». *MLN* 105, 244-259.
- PARKER, A.A. (1977). «Introduction». En *Luis de Góngora. Polyphemus and Galatea. A Study in the Interpretation of a Baroque Poem*, G.F. Cunningham (trad.). Austin: University of Texas Press.
- SARBIEWSKI, M.K. (1958). *Praecepta Poetica*, S. Skimina (ed.). Krakow: Wroclaw.

# **APUNTES PARA UNA SEMIÓTICA DE LA DECONSTRUCCIÓN, SEGUIDOS DE UNA APLICACIÓN PRÁCTICA SOBRE EL CINE DE *CIFESA***

**Josep Franco i Giner**

Universitat de València

Nos gustaría aprovechar esta ocasión para acercar, todavía un poco más, esos dos campos teóricos, la semiótica y la deconstrucción, abriendo un nuevo horizonte en su posible aplicación, que ya no sería teórico. Es necesaria, a nuestro entender, esa aproximación de las posiciones más radicalmente enfrentadas que todavía dibujan este panorama doble: a la izquierda, pongamos por caso, Iteratividad, Semiótica, Estética de la Identidad, del reconocimiento, de la repetición; Platonismo, racionalismo, hegelianismo, marxismo; Comte, Hegel, Lukács, Greimas, etcétera, y todo un plantel que ve en la repetición del signo la posibilidad de una ley general, que ve en la diversificación de fenómenos, pura apariencia y, por lo tanto, la posibilidad de reducción. Los propios estructuralistas, que ven en el hecho de que la repetición, la iteración, aumenta la coherencia de un texto, la posibilidad

de las isotopías semánticas, el hecho de que debajo de lo aparente hay que buscar lo esencial de las estructuras profundas, etcétera. A la derecha, por ejemplo, Iterabilidad, Deconstrucción, Estética de la oposición, de la diferencia, de la innovación; un empirismo que excluye leyes generales; Hobbes, Hume, Derrida; el hecho de que la repetición de un texto produce siempre un nuevo sentido; que no es posible repetir un signo sin cambiar su identidad, que la repetición no aumenta la coherencia, sino que deshace el texto (semánticamente) y el contexto (pragmáticamente); que la iterabilidad produce una dispersión semántica, una diseminación, y que no permite, por lo tanto, que el signo permanezca idéntico a sí mismo, y que al mismo tiempo inaugura una paradoja: posibilita una pragmática contextual cambiante, abriendo así todos los contextos, etcétera.

Hay, en este panorama doble que nos sirve de marco para empezar nuestra exposición, un olvido. Se sigue situando a la repetición entre la identidad y la diferencia, entre la no-diferencia y la indiferencia, situando el problema, tanto de la semiótica como de la deconstrucción, en el hecho de la pertinencia de las clasificaciones, de las comparaciones. Si bien se reconoce que la deconstrucción es un correctivo al excesivo racionalismo de la semiótica, no se deja de querer incluirla en ésta. Y eso por una razón obvia: en ambos casos, al tratarse de dos teorías, será el *Yo* quien las enuncie. En este *Yo*, pongamos por caso, podemos incluir, Mensaje; Indiferencia: género humano; todos los hombres somos iguales: Estado, feminismo, nacionalismo, marxismo, pero también, diferencia, individualidad, efecto real de la sociedad capitalista. Lengua, código, social; Circulación, Productividad, Transparencia; Hegel, Saussure, Hjelmslev. Pensamiento, Razón, Identidad, Contexto, Reducción, Semiótica, Deconstrucción, Significado, Linealidad del Lenguaje, Achatamiento, Comunicación-Información, Nube, Respuesta.

Nuestra propuesta es abrir el *se*, el cuerpo, al texto, a la mirada e intentar una semiótica de la deconstrucción que no sólo tenga en cuenta los sentidos sino también los goces. Un espacio en el que podríamos incluir, la no-indiferencia, la responsabilidad por el otro y no el miedo del otro; afirmar, allí, la imposibilidad de usar balizas de protección. Blanco. Alteridad. Real. Palabra-escritura, no social. Intransitividad, Improductividad, Opacidad, Cuerpo, Materialidad. Nietzsche, Heidegger, Lévinas, Foucault, Barthes, y tantos otros; Pensamiento otro; No dialéctica, que siempre es reducción, significancia, función poética, volumen, ruido, grano. Polvo, Angustia, Deseo, Placer. Un espacio donde no quepa la certeza.

En esas condiciones, ¿es posible, todavía, hablar de semiótica, de semántica, de semiología, de semiosis, de sentido exportable a otro lugar?, y ¿de qué color es éste último? ¿Es lícito seguir haciendo particiones? ¿Hasta cuándo hemos de permanecer dentro de la lógica de la no-diferencia, es decir, permanecer dentro de la dialéctica platónica, de reducir la diferencia a contradicción para así poderla traer rápidamente y de un modo sospechosamente fácil a la identidad? Añadamos a continuación que aquella partición dialéctica es binaria, que avanza por exclusiones, por ramificaciones sucesivas, atravesando un haz de categorías antagónicas —¿o deberíamos decir complementarias?— como la de lo Uno y lo Múltiple, lo Idéntico y lo que no lo es. ¿Duda alguien de que no es una cuestión de razón, de verdades, de sentidos, la que aquí se nos presenta, sino de poderes, de saberes? ¿Alguien duda de que de esta exposición lo único que podremos llevarnos a casa es nuestro propio cuerpo? Y aun así. ¿Quizás hay alguien que cree todavía que verdad y poder no son la misma cosa? Quien se sitúe en esas coordenadas se niega todavía a ver en la metafísica la historia de una *arché*, en nuestra historia de blancos, occidentales y machos, un olvido: la alteridad no ha sido pensada aún. Digámoslo de otro modo: sólo hemos pensado aquello que era posible pensar desde la posición del poder y del saber. Vivir distintamente, pensar simplemente, o pensar diversamente, no lo hemos hecho aún (Delooz, 1986).

Cuando decimos poder, bien que reconocemos, con cierta tradición, una verticalidad del falo, le asignamos, sin embargo, una eficacia de la horizontalidad: las estrategias se juegan a niveles actanciales, presenciales, de un modo microdiseminado: se encuentran allí donde hay un discurso, el que sea. Esta maquinaria no podría funcionar si no fuese por la diferencia de potencial —también en la *anarquía*, y a pesar de Lévinas, esto es, también del lugar de la alteridad, de otro modo si queremos— que ejerce sobre otro discurso: cualquiera que sea quien ejerza de *yo* en el momento que sea, siempre es más grande que el *tú* al cual se dirige. Si el *yo* se encuentra en estado *acusativo* ética y formalmente, y el *tú* en *vocativo*, también es verdad que en esa apelación, en esa petición de respuesta, todavía hay un sujeto, atrincherado ciertamente, malherido seguramente, pero el decir del cual quiere aún ser lo *dicho*, no el camino en que se dice. Esa técnica de las técnicas, que es el discurso, es el poder que genera saber: allí donde se producen las condiciones de posibilidad de nuestros decires, que no son partes de cierta estética, y también, sino que constituyen nuestra economía en el sentido más amplio del término, empezando por el propio cuerpo (Bodel, 1986), ese pedazo de desconocido que llevamos con nosotros,

allí nos reconocemos como idénticos, entre la indiferencia y la diferencia, lejos de la no-indiferencia, protegidos por las balizas de protección de los géneros de las clasificaciones, al amparo de la razón. Moralizados y educados, hacemos lo imposible por parecernos a quienes construyen nuestros límites. Del discurso quedará perdido en el camino, en esa luz que se ilumina a sí misma, como el punto más claro del pie de una lámpara, a oscuras, olvidado, el sentido. Como aquel decir que se nos escapa de las manos, incluso antes de haberlo iniciado.

Subidos en la cresta, ya no sentimos ni el movimiento del agua. Todo está en calma. Todo, menos nuestro *decir*, nuestro poder decir *no*, que siempre se rebela contra aquel *yo* que quiere seguir diciendo: *cogito ergo sum*, que es donde estamos. ¿Donde podemos dejar el resentimiento del *otro* que quiere salir? ¿Resistirán nuestros héroes en sus trincheras, siguiendo el camino del sentido exportable, dejando la conciencia en su lugar de origen? ¿Saltará o no saltará sobre la razón —el sentido del que la tiene más larga— ese *otro* yo que nos mira con hambre de sentido y al que tememos en silencio desde la trinchera de la ley? ¿Podemos todavía aparcarlo, realizar otra partición? ¿Y si lo dejamos del lado del lenguaje, también? ¿Será, todavía, que podemos dejar algo al lado de algo? ¿Seremos aún capaces, y en nombre de qué color, de realizar otra exclusión? Cada vez que se asume un sentido, el sentido *nasciturus* de las condiciones de posibilidad de los discursos de nuestro presente, construimos otra pantalla de protección a nuestro alrededor y dejamos fuera el resto. Ya sé que si no fuese así nos anularíamos ahora mismo entre *nosotros* y ustedes, tan iguales como somos, sordos (Ponzio, 1982-1990).

Del sentido, pues, sólo oímos su ausencia. En este eco se construye, nos construimos. Sería lícito decir que es en el *margen*, en la *bisagra de la partición* donde podemos encontrar cierto sentido. Al cerrar la puerta chirría el grito de su decir: es ya un decir de óxido que se deshace cada vez que repetimos el movimiento, cada vez que ponemos en contacto la madera y el hierro, los muros de contención y al *otro* que tememos. De aquel grito oímos lejanamente su voz de oreja. Es, pues, de la ausencia del *otro* de donde podemos aprovechar nuestras serias series, las rocas en que se han convertido nuestros ojos de polvo. Por mucho que le quitemos el polvo a las palabras, seguirán pesando sus ecos (Schürmann, 1986).

También esta exposición está hecha de exclusiones de violencia, de violencia de exclusiones: recuerden sólo aquello que no diré, aquello de lo cual no hablaré, lo que no leerán; sólo así comenzarán a pensar.

---

Cada vez que decimos *yo*, pues, nos estamos disculpando. A la pretensión de continuidad (de sentido), de traer el pasado a presencia y el futuro también, obsesión ontológica, podemos oponer la aparición de un *aquí y ahora* que dice de sí mismo, por sí mismo, sin que antes o después de ese *hinc et hunc* haya nada que justifique la serie. El acontecimiento, esto que estoy ofreciéndoles, por ejemplo, se explica por él mismo y no por referencia (negativa o no) a otro acontecimiento. Dicho de otro modo, el excedente de lo que tienen entre las manos no reenvía a ningún sitio; por eso permanece fuera del cómputo silábico que son nuestras clasificaciones, por eso es un ex-cedente. Querer aprehenderlo es inútil. Como lo es el hecho de querer asignarle una casilla de significado dentro de un espacio textual para tirar del sentido del texto. Y, si lo hacemos, reconozcamos al menos en el acto el acto de las trazas de la acción de dispositivos de poder: no verdades ni saberes blancos. Sólo poder. De los espacios textuales retendremos el peso de la retícula, la malla pesante salida del agua: el significado, si es tradición, también es traición al lenguaje: este debería ser libre. Y de hecho lo es, sólo que aquí intentaremos decir lo contrario. En este aquí se trabajan las condiciones del sentido, del texto. Nosotros preferiremos quedarnos fuera, es decir, en el con-texto, dejándonos atraer por el abismo de la *ectopia* argumental.

Es a través del juego dialéctico de replegarse sobre sí misma la contradicción como la partición se muestra en sucesivas síntesis, consolidando la subjetividad que quiere conservarse idéntica a ella misma, garantizando, así, la continuidad y el retorno a sí misma. Es el mecanismo, la dialéctica, según el cual la Alteridad es asumida y reducida a la Identidad. Un artefacto de simplificación del mundo, pero ninguna trascendencia, sin embargo. De ahí que no aceptemos el análisis semiótico si no es haciendo incursiones en lo político, como han hecho —hacen en sus textos aún— Roland Barthes (Barthes, 1973-1987) y Michel Foucault (Foucault, 1954-1984b), por ejemplo, por mencionar la sección transversal de estos *decires*.

No hemos de equivocar operaciones artificiosas por fundamentos ontológicos, ni creer que el pensamiento se corresponde con la realidad, ni que las categorías son la estructura invisible del mundo. Ya no es posible asignar movimientos ontológicamente fundados ni teleológicos, sino sólo, y con fortuna, relaciones de fuerza en continua transformación. Si la semiótica busca el objeto del texto, lo perderá en el intento. Nos ocurrirá como cuando nos queremos desembarazar de Hegel: siempre lo encontramos en otro sitio y cambiado de cara,

perdido para nosotros y presente (recuerden que aparecía en las series semiótica y del *yo*). En lugar de esa tentativa binaria de síntesis, creemos que es más efectiva, para una lectura de la Historia, considerar a ésta una repetición: así se expresa el análisis de las particiones: deja más pesada la arena que moja, no se deja reducir a polvo invisible por las nubes. No hay aquí, como en el caso de la dialéctica, ninguna pretensión de totalidad, de reducción, sólo una explícita voluntad de poder efectivo, puntual, presente, en acción. Así se desarrolla, según nuestras sospechas, la Historia, a golpe de razones que son expresión de fuerza. Así también, el sentido que queremos asignarle a un enunciado, un hecho, un texto, un discurso, cualquiera que sea su forma, no será un sentido en relación con otro sentido, sino a la *condición de posibilidad de sentido* que tengamos. Cada vez que abrimos la caja de Pandora nos asustamos. ¿Qué es lo que encontramos? ¿Quizás una bestia macrofísica central que ejerce su poder desde arriba? Cierto, no. Aquel *capital*, la verticalidad del cual nadie niega, tiene cuerpecitos adheridos reticularmente que le incitan y construyen. No podemos, honestamente, seguir apelando a aquella única mano negra que nos vampiriza. En cada acción nuestra se ejerce un saber y un poder, microfísica del poder, que va dándole comida al gran *otro*. A ese que nos mira como lo miramos, invisible. Está en plena ascendencia. Cada vez que lo nombramos, lo volvemos a despertar de su posible letargo, que no conoce.

Para explicar relaciones reales y concretas, ya no será necesario recurrir a conceptos gigantescos tales como burguesía y capitalismo, sin perderlos aún de vista. Bien que nos desembaracemos un poco de su presencia persistente, no quiere decir que no sepamos hacia dónde miramos. Mecanismos infinitesimales más precisos y preciosos son los que dan lugar a la efectividad última de las relaciones. Se trataría más bien de una elección de método, más que de la pretensión de negar la existencia del vampiro. Alrededor de él, haciéndole de sombras y carencias, se reúne toda una serie ilimitada de estrategias. Miremos, pues, debajo de su capa en lugar de a sus ojos, que ya conocemos.

No es posible explicar, pues, el *poder*, el *sentido*, la *historia*, desde ningún centro ni a partir de él, dado que es el propio centro la condición de su posibilidad, su efecto y su causa. Se trataría más bien de observarlos siguiendo un movimiento centrípeto, desde los márgenes hacia el centro, en lugar de centrífugo, de éste hacia las exclusiones, según el proceso de las enanas blancas convertidas finalmente en agujeros negros. Podríamos empezar a encontrar sentido en esas microre-

---

laciones personales, sean a nivel privado o público, comenzando la disolución de la diferencia, de esta diferencia, por ejemplo, y dejando paso a la no-indiferencia que reclama su espacio, no en el juego que va de la identidad a la máxima diferencia, del género humano hasta aquel individuo singular, sino abriendo el espacio dircursivo, sus condiciones de posibilidad, a ese *otro* que reclama su sitio.

Haría falta una historia de los gestos, una historia de los miedos, como el que demuestra Occidente hacia el *otro*, no por el *otro* según una aplastante lógica: temer al *otro* es condición necesaria y suficiente para que la conciencia esté tranquila y se construya el *nosotros*. Desde este lugar es desde donde nos hemos hecho, desde el miedo a la diseminación; la tentativa reiterada de la reducción a la Identidad; la angustia que produce no tener un sentido, no tener una ciencia, la semiótica, que explique su pertinencia, su objeto reducido a nada, controlada, clasificado, con los márgenes precisados hasta el más mínimo detalle. El objeto y su ciencia se ríen de nosotros con un estrépito tal, que nos ciega los oídos con los cuales pretendemos su escucha.

¿Qué le ocurriría a este centro blanco con la llegada masiva de otros centros —o con la voluntad de centros—, desplazados, que no sean blancos? Esta aportación quería plantear la necesidad de destruir rápidamente la posibilidad de tener que plantearse aún esta pregunta. Eliminando la pretensión de *sentido*. Cada vez que creemos ver en algún signo, una señal, o un índice, o un símbolo, un sentido, cada vez que lo construimos, que creemos que lo estamos construyendo, cada vez que nos convertimos en interpretantes, le quitamos el polvo a las palabras. Las nubes, los paraguas sociales, y el lenguaje sería uno de los más vistosos (con agujeros incluidos), sólo nos sirven para pedir perdón. Pero, ¿a quiénes y por qué? Al *otro* que nos mira, que lo vemos, que sabe que lo estamos mirando. Una semiótica de la deconstrucción, ¿para cuándo? Sólo es posible, y en voz baja, decir de uno mismo el trozo que el *otro* deja desvelarse de sí mismo. Sólo sería posible una moral, una ética, una verdad, un sentido, de uno mismo. Ocurre, sin embargo, que ese *yo* que quiere decir es ya un *yo* que se muestra como la verdad que quiere decir: muy poco verdadera. No se trataría de decir un *yo* más alto que *otro*, sino más bien de reconocerse esos *yo* como algo *moriturus*, cuestionados entre ellos y al mismo tiempo, sujetados a falsas tablas, situados sobre un suelo móvil, poco fiable, sin convicción posible. Y, evidentemente, repitámoslo, *moriturus*, sin futuro posible. Sólo desde el *aquí y ahora*, desde el presente, sería posible *decir* aún, y es tan breve ese *aún* que casi se te van las ganas de empezar. El

curso de la Historia sólo acepta valoraciones *a posteriori* y cada una es su propio patrón. Padre patrón que subjetiviza el trazo.

Si tuviésemos que concluir, apostaríamos por el callar, ese *no* repetido hasta la saciedad desde los lugares más fríos. Aquí, caldeados por el género que nos reúne, sólo podemos apelar al silencio. Lo diremos una vez más, la última: la semiótica, si la vemos como condición de posibilidad de la fuerza de exclusión, como el *panopticon* que construye a los ciegos sabidos mirados, será nuestro lugar de partida, no para volver a ella, no para entresacar de sus profundidades ningún sentido exportable, más autorizado, sino para negar su condición de posibilidad, para cuestionarla hasta el límite, hasta la muerte. Nuestra lucidez nos la metemos en ese lugar privado que tanto nos estimamos, ustedes y nosotros, ellas y ellos: ese lugar se llama deseo.

## 1. CIFESA: ENTRE EL MITO Y EL ONANISTRÓN CYBURGUÉS

Los hombres siempre estamos sentados en el telar, nos gusta tejer, hacer correr la lanzadera por entre los hilos tensados de la máquina. Repetir, una y otra vez, el movimiento certero, de derecha a izquierda y viceversa, de las manos que escriben el dibujo de la tela.

Hace muchos decenios que condenamos a la mujer a la repetición imposible del gesto, a la infinita condición de muda del sentido, a ser la criatura que se desdice de su palabra borrándola cada vez que la escribía, borrándola en su ceguera. Allí, abandonada al vaivén improductivo de la mirada, dejamos a Penélope y decidimos asignarnos para nosotros el camino del retorno y del habla que discurre tejiendo el sentido. Desde que somos historia ha sido así: sentados en el banco de los hilos polvorientos, creemos escribir lo que puede *verse y tocarse*, y no hacemos más que, azarosamente, imaginar un espacio de redes entrecruzadas siempre cambiantes, paralelas a nuestra voluntad y relacionadas con otras superficies hechas por otras manos. En lugar de textos emitimos ecos de sentido cruzándose caminos imprevisibles. Creíamos conocer sustancias y apartamos de ellas a las mujeres. Resultaron ser voces del pasado, desgastadas e inservibles.

Empezamos a comprender, desde Charles Sanders Peirce (Zeman, 1977; Tordera, 1978; Ponzio, 1988) o Mijail Bajtín (Bachtin, 1977), por

citar sólo dos puntos de referencia, que las cosas no pueden definirse y controlarse desde ellas mismas, sino que tenemos que recurrir a otras cosas, a otros mundos, para poderlas situar en el cosmos. Si una palabra se mira el ombligo, es ciega y no dice nada del sentido. De hecho, aunque su voz deje oír al otro que escucha, siempre será un *decir* accidental. La cosas podrían haber sido de otro modo, nos decía Walter Benjamin. La mano que traza el camino de la lanzadera, mano encontrada, se ve a sí misma impotente para decidir el sentido del color.

Esta reflexión quiere situarse debajo del tejido y soportar su peso y su materialidad. Nos distanciamos con Lotman de las tesis bivalentes y deterministas y asumimos el carácter azaroso del sentido, sus múltiples caras, su imposible aprehensión. Quisiéramos dar una vuelta de tuerca más al excelente trabajo sobre semiología de la cultura del ruso de Tartu, centrándonos en el análisis del texto fílmico, otro campo al cual se acercó también el profesor de Estonia. Nos atreveríamos quizás a proponer nuestro concepto formal de sentido y aplicarlo a unas breves secuencias del cine *cifésiano*. Tendremos en cuenta el concepto bajtiniano y lotmaniano de texto e intentaremos definir lo que será para nosotros ficción y modelos de representación.

El arte primero y la estética después han sufrido muchas transformaciones y reclasificaciones desde que Penélope jugaba al tiempo inconcluso de la obra hueca, pero no hemos salido todavía de Grecia. Quizás estemos de vuelta al Mito entre tanto canto postmoderno. Se tratará aquí de seguir un curso al azar y tejer un sentido de traducción dudosa, como cualquier otro dibujo hecho de telas multicolores.

Lo que marcará de una manera insistente nuestra mirada sobre el signo «Cifesa» será la voluntad de encontrar en la tecnología allí utilizada el mecanismo de destrucción que permitirá desvelar la trampa de cualquier narración, *aleceiar* el «se»: desplazando al *se* de su lugar presencial, sacarlo de su cotidianeidad; traerlo a una posición ética previa a su constitución, colocarlo en el lugar de la ficción; y devolverlo cambiado a esa paz inestable cargada de extrañeza, empezar la hélice de nuevo. Porque, si hay alguna cosa que define el modo de representación del constructo «Cifesa», es la voluntad de narrar.

Toda narración cuenta en pasado, o en presente, siguiendo una estructura lineal de principio, nudo y desenlace, la historia de unos personajes (quién), en un lugar (dónde) y un tiempo (cuándo), que hacen cosas (qué), con un porqué y un cómo laterales. Todo ello aderezado de pausas audiovisuales para que el espectador, el interpretante, tenga el

tiempo necesario y el aliento suficiente para coser el sentido que de aquella historia se deriva. El espectador de 1936 y el espectador de 1995 se diferencian, sobre todo, por el tejido que los construye. Este tejido está formado por todos los cruces posibles que atraviesan la diferencia entre lo real y la ficción, entre la posibilidad de verter en la ficción la carencia inherente a lo real. Entendemos, pues, por real la extrañeza que produce lo cotidiano. Entendemos por ficción el cajón donde guardamos esa extrañeza. En sentido estricto, por lo tanto, real no hay nada dentro de la narración, en el discurso. El mundo de las construcciones discursivas funciona siguiendo este esquema:

cotidiano-extraño-ficción-cotidiano

siguiendo un proceso de retroalimentación que no se rompe mientras seamos capaces de mantenernos en el medio, en el *medium*. *Cifesa* narra, pues, ofreciendo lo cotidiano al espectador del '36, de manera que lo extraño pueda verterse en la ficción allí representada, y poder volver a lo cotidiano catárticamente limpio de culpa. Al espectador del '95 aquella cotidianeidad no debería decirle gran cosa, pero no es así. Entre *Cifesa* y Almodóvar apenas hay un soplo de historia.

No hay ni ha habido nunca posibilidad para el hombre de un conocimiento directo del mundo. El hombre está condenado a conocer mediante el lenguaje. El hombre interpone entre él (que ya es lenguaje) y el mundo las palabras, que también lo configuran. El hombre, desde que es hombre, es mensajero (hermeneuta). Primero, durante la infancia, a través de otros hombres, de una manera absoluta y que conocemos como pre-estadio del espejo, en que todavía no se ha separado del *yo*, verdadera entelequia. Después, mayor, viéndose a él mismo alejado de sí, el *tú*. Y siempre, asediado por lo que le es extraño y no codifica si no es por medio de la ficción, el mecanismo que aquí llamaremos *retroalimentación*.

El mito seguramente servía para cerrar ese camino que completa el sentido en forma de ficción, sin la cual el abismo estaría servido. Por lo tanto, proponemos un modelo, quizás viejo: el *sentido* sería la acción de sacar de la identidad, a través de la ficción, aquello que nos resulta extraño en lo cotidiano. Puede que no haya otra manera racional de sacar afuera todo lo que no ha sido identificado y reconocido como propio. Este mecanismo funcionaba ya en los Mitos. El interpretante de aquel mundo disponía de piezas que eran intercambiables y reciclables.

En realidad, el mito del siglo XX ha sido y es la televisión, el lugar del sentido. Se ha avanzado muy rápidamente desde aquellos refugios

del deseo llamados *Cifesa* y otros parecidos. Hemos llegado a las verdaderas tecnologías que permitirán un uso exclusivo y personalizado de la información, con la telemática como telón de fondo provisional. Ahora Dios ha muerto y ya no son necesarias las salas de cine. Muy pronto el espectador, el interpretante, pasará a ser el autor explícito de su sentido y el onanismo estará consumado: lo que comentaremos entre nosotros serán las personalísimas e inintercambiables experiencias de sentido de cada uno. Puede que el hombre, como lo hemos concebido desde hace poco más de doscientos años, esté a punto de perecer y borrarse, como diría Foucault (1990: 375): «como en los límites del mar un rostro de arena».

El telar pronto será un pajar.

*Cifesa*, pues, se sitúa a caballo entre el Mito y el onanistrón *cyburgués*, y es, desde este punto de vista, un elemento arqueológico, como casi todo el cine que conocemos en la actualidad, y la televisión y los periódicos, y las maneras que tenemos de comunicarnos, que conviene valorar y estudiar en sus justos términos: *Cifesa* es uno de los primeros significantes que ayudaron a entrar ligeramente en la postmodernidad. En este sentido, también, se puede decir que ha ayudado a convertir el banco de madera del telar en paja húmeda.

La historia de los modelos de representación podría asociarse a una historia de la estética y podríamos tratarla de dos maneras distintas: como la historia de los hombres que los crearon o como la historia de las problemáticas que se derivaron de aquélla.

*Cifesa*, de los grandes períodos en que puede dividirse la historia, formaría parte de la contemporaneidad. Estos períodos son: Antigüedad, hasta Plotino; Edad Media, desde San Agustín hasta Dante; Época Moderna, desde Petrarca hasta principios del XX; y el siglo XX como representante de la Contemporaneidad. Hay dos tiempos no historiados todavía: el mítico, porque no contiene textos escritos conocidos (anteriores a la Odisea), y la postmodernidad, porque sus imágenes tienden a autodestruirse. Nuestra intención sería aplicar una técnica mítica, como podría ser el *bricolaje*, al análisis de los textos fílmicos cifesianos, que son casi postmodernos.

Si sentido era la acción de sacar de la identidad, a través de la ficción, aquéllo que nos resultaba extraño en lo cotidiano, *modelo de representación* institucional, porque no creemos que haya otro —siempre se representa desde la Institución o no se representa desde el vacío—, será, precisamente, el Arte; esto es, la *ficción*.

Si aceptamos que las clasificaciones del arte se adecuan a los cambios que a lo largo de la historia se han producido y obedecen a las necesidades que en cada tiempo han creado las clases dirigentes, hemos de aceptar que toda clasificación es interesada y nada sustancial por lo que afecta a las clases no dirigentes. Cualquier Modelo de Representación está, pues, sujeto a los intereses y necesidades de una función -funcionalidad- marcada por aquéllos que los crearon.

Pero volvamos a nuestra definición de Modelo de Representación, que también será interesada. Es, decíamos, la puesta en marcha de unos mecanismos de Identificación que encierran lo extraño vivido en lo cotidiano y escapan gracias a la ficción. El Modelo de Representación es el canal mediante el cual el sentido vuelve al emisor. Cualquier proceso de comunicación funcionaría así, sólo que el de la ficción es un superproceso o estructura de lo cotidiano:

COTIDIANO ——— EXTRAÑO ——— FICCIÓN

Se produce un mecanismo de ósmosis de doble dirección: por una parte lo cotidiano fluye hacia lo extraño y esto a su vez hacia la ficción. Desde aquí se inicia el proceso de retroalimentación de lo cotidiano, recodificado y reidentificado lo que parecía alejado de nosotros. A este proceso lo llamaremos *sentido*.

El concepto de *texto* de Iurij M. Lotman (1985: 265) restituye la interpretación etimológica de los antiguos y se relaciona con lo dicho anteriormente. Es un concepto muy antiguo, efectivamente, que considera el texto como algo dinámico e interactivo, que presupone que las cosas no pueden ser definidas con respecto a su ombligo sino que se han de relacionar con otras cosas, multiplicidad de ellas, de acuerdo con Bateson (1984:52), de forma y manera que cada paso en el conocimiento humano sería una pasada de la lanzadera (Elkana, 1981: 157-158).

El modo de relacionarse con el extranjero supone la mediación de una lengua común que permite la interiorización, la reidentificación, de lo ajeno, según Lotman. La desintegración y posterior reorganización del texto recibido por el *otro* permite a la Identidad reafirmarse en sus posiciones. Su autocomplacencia en lo mismo.

Donde Lotman ve el diálogo entre colectivos extraños, nosotros aplicamos la recomposición del sentido desde el lugar del interpretante individual. Las mediaciones que utiliza una cultura para dialogar serían las ficciones con que el interpretante resume e interioriza lo extraño. La lengua común que ambas culturas, extrañas entre sí, con-

sienten en crear para entenderse, sería el lugar que nosotros llamamos extraño. El sentido, precisamente, sería el momento en que lo extraño, lo extranjero, es reasumido como propio en el mundo de la Identidad. En cualquier caso, se trate de diálogo entre culturas distintas o de la escucha de un texto por parte de un espectador, se saca fuera de sí, abriendo lo mismo y lo cotidiano, lo que de extraño hay en nosotros mismos y se deposita en la ficción, para luego volver a la propia Identidad más complacido.

Para Lotman, el diálogo se produce entre dos conciencias que dejan de ser, provisionalmente, Identidades para así poderse reorganizar mutuamente. Cuando se deja de ser *Identidad* y de estar en lo *Mismo*, aparece lo extraño que es el *Otro* y proyectamos en la ficción la recomposición de aquélla. Para Bajtín (Bajtín, 1977) la vida misma del texto huye de conciencias internas y escapa a la aprehensión de éstas. Su concepto de texto es más barthesiano, a nuestro entender, que lotmaniano y deja que en él habite un resto indescifrable de sentido. En realidad, si la operación del sentido se produce en la brecha de lo mismo, la propia fisura impedirá la recomposición Idéntica de lo cotidiano. Ese organismo dinámico e interactivo que es el texto deja escapar por entre sus hilos gotas de nada que huelen a blanco. Esa pesada sombra de huecos sin mano que la dibuje también es el sentido por encontrar. Pero es el camino por donde habrán de encontrarse aquellos *mismos* rotos en mil pedazos que llamamos aquí *extraños*. Por lo demás, el sentido, otra vez, será la operación osmótica del paso de la Identidad a la Diferencia habiendo soportado el peso de lo material sin nombre, blancas razones, en el oscuro y húmedo espacio que media entre el texto y el suelo del telar.

El lugar del sentido ya no será la razón o lo cotidiano con todas sus leyes, sino la ficción, que permite que dos conciencias alejadas en el tiempo histórico se acerquen de una manera definitiva al verter lo extraño, lo extranjero, en la representación.

## 2. APLICACIÓN PRÁCTICA

Pero veamos cómo actúa este mecanismo en nosotros, espectadores de un texto fílmico de los años treinta. Se trata de la secuencia del juicio por hurto de jamones de la película *Morena Clara* (Florián Rey, Cifesa: 1936).

---

Se trata de un espacio que se representa a sí mismo mediante códigos gráficos. Leemos la citación de un juicio, vista pública, y nos encontramos allí. Estamos en la sala del tribunal. *Trini*, que así se llama la presunta culpable, habla animadamente con alguien del público: se diría que se encuentra como en casa. El hombre que la acompaña en el banco de los acusados se siente un poco más incómodo. Tratará de aproximarse a la ley; intuye su peso. La mujer, en cambio, parece molestar a conciencia al juez.

Aparecen imágenes alternativas de los presentes en la sala: tribunal, defensora, acusador y público. Se respeta el espacio en el montaje y el espectador es capaz de rehacerlo mentalmente. Los planos y contraplanos entre el fiscal y la acusada muestran a ésta dispuesta a contestar con gesto excedido. El tribunal le llama la atención, pero no se detiene de inmediato. El hombre acusado, por su parte, es mucho más cuidadoso y comedido. Quizás conviene que nos preguntemos por qué se le otorga la posibilidad del gesto exagerado a la mujer y se le niega al hombre. O, dicho de otro modo, ¿qué hay de menos valioso en la palabra de la mujer para que pueda ser dicha así y, sin embargo, no valer nada? ¿Por qué esa distorsión, ese desplazamiento, del centro del discurso? La respuesta parece evidente y está representada aquí magistralmente. La mujer, delante de la justicia, ni humana ni divina, pero también, sino la de los hombres con marca sexual, que viene a ser lo mismo, puede y debe exceder su gesto porque tiene menos valor y se escucha menos, aunque se oiga más. No es lo mismo, ya lo saben ustedes bien, callar que estar callado. Se valora menos lo segundo, el participio, porque está más acabado, más usado; un infinitivo tiene toda la vida por delante. *Trini* parece un participio del verbo hablar desparrramado en la sala del juicio. Ella es hablada por nosotros en su mudez. Por eso puede exagerar su gesto y su voz, porque se lee disminuido y se valora menos y está ya en el suelo.

Ahora tiene la defensa la palabra, que es breve, porque es femenina.

El ujier llama a alguien que no llega. Aquí hay un error de *raccord*. Parece que llame a la acusada, pero no es el caso. Comienza el monólogo del fiscal dirigiéndose a la sala. Primero al tribunal, después directamente a la acusada, que lo mira con los ojos unas veces divertidos y otras tristes. ¿Qué ha sucedido con la seducción? Parecería que la condenada al silencio, a la exclusión —sus interferencias al discurso del fiscal van rebajándose hasta desaparecer— pasa del momento del «panopticon» —las palabras del fiscal la paralizan y la dejan en una total exposición— al del arrepentimiento: parece la reclamación

desesperada de la voz que se sabe muda: el detenido, el loco, pide al fiscal volver a ser escuchado.

La larga perorata del fiscal parece preocupar, finalmente, a los acusados. La *desrazón* acaba por escuchar a la *razón* y se deja prender. El eco lejano de la risotada envuelta de muerte ya no suena. Las señales mágicas que comportaba han sido eliminadas. Al loco ya no le queda nada más que permanecer en el silencio, toda vez que la razón se ha ocupado de él, ocupándolo y tragándose en un movimiento doble que cose su propia carencia. La razón es violencia de exclusión.

Ahora tiene el turno de réplica la abogada. ¿Por qué han elegido a una mujer para defenderlos? Tiene la palabra el modelo de representación. Habla y mira hacia el fiscal; otras veces hacia el tribunal. Pero lo tenemos que suponer, no hay ningún contraplano que nos lo haga narrativamente *cierto*; sólo es una suposición nuestra por el lugar que ocupa cada uno de ellos en el espacio imaginario de la sala. Es evidente que la necesidad de la defensora de mirar al fiscal y así reclamar su mirada, que no sabemos si llega porque el montaje no nos lo dice, nos muestra la doble posición de fuerza fiscal, que es hombre y acusador, y no necesita devolver la mirada y otorgar la palabra a la defensa, excepto al final y de una manera reducida. La mujer habla más desde el sentimiento que desde la razón, y en este hablar o ser hablada su discurso se diluye en el vacío porque no obtiene respuesta.

El hecho de que la defensa sea mujer se explicaría, a nuestro entender, por dos motivos. Por una parte permite a Florián Rey y a *Cifesa* defender una posición de los *gitanos* desde el gesto excedido y poco valioso de las mujeres y no comprometerse. La defensa es de tipo humanitario y no clasista; de amor al prójimo y no reivindicativa de una economía particular; de limosna y no discursiva; astrológica y espiritual, nada materialista ni históricamente razonada. Mientras tanto, el fiscal ha basado sus ataques contra una manera de vivir que hace del ingenio su arma más poderosa para deslegitimarla y traerla al lugar que él domina: la palabra. La abogada quiere convertir mediante la redención a los *gitanos* y transformarlos en materiales útiles a la sociedad: ponerlos a trabajar, en una palabra.

El segundo motivo, o segunda justificación del hecho *mujer-abogada*, consistiría en que la oposición del fiscal sea, de entrada, más fuerte que la de su compañera de oficio. Esto es, justificar desde la base de la ideología del film quién tiene razón y quién no. Si la defensa hubiese sido hombre, sólo por coherencia interna del sistema

machista, el fiscal se hubiese tenido que ganar más razonadamente su razón y argumentarla más. Un hombre no puede ni debe tapan la boca de otro hombre porque sí; ha de justificarlo. El montaje nos hubiera parecido entonces absolutamente impresentable. Cómo es posible, nos habríamos preguntado, que se ignore de un modo tan evidente la parte que defiende. Y aún, cómo es posible que se defienda tan mal. En cambio, al tratarse de una mujer, desde el hueco cualquier eco de luz.

Para un espectador del '36 no sería demasiado habitual encontrarse con una mujer abogada defendiendo a otra mujer *gitana*. Y, de hecho, la defensa, no está representada en la pantalla porque su mirada ha sido borrada, pero el mecanismo funciona:

#### Cotidiano - Extrañeza- Ficción

Que la mujer del '36 quisiese hablar y decir, resultaría extraño si su mirada no se redujera sólomente a la gracia y al salero de la *gitana*. La ficción del film, el modelo de representación, es capaz de reasumir esta extrañeza y reconducir el sentido, porque en realidad, decíamos, la abogada no llega a existir «realmente».

La cotidianeidad del '95 permite pensar en una mujer que actúe de abogada y no nos produce ningún sentimiento extraño. Lo extraño aparece al comprobar que, efectivamente, esta mujer no está narrativamente inserta en el discurso, pero lo atribuimos al hecho de estar delante de una ficción del '36. Pero en ambos casos la mujer ha sido borrada del texto artístico y como entidad productora de sentido no existe. Una vez más, el diálogo, el banco de madera del telar ha sido reservado a los hombres.

La ficción es en cualquier caso lo que permite pensar al espectador del '36 que «bueno, es mujer». Y al espectador del '95: «hombre, es que es una película del '36». Y es así como estas dos comunidades de espectadores, extrañas entre sí, establecen un diálogo común, toda vez que se han desprendido, aparentemente, de su identidad propia, y pueden comunicarse y producir —reproducir— un sentido, aparentemente, nuevo.

El círculo se cierra, eso sí, habiendo crecido un poco más lo cotidiano o idéntico: lo simétrico. El sentido es, en definitiva, la reducción de lo otro a lo mismo bajo la apariencia de un diálogo común que nunca se produce, porque en la ficción no hay acuerdos, hay goce. Por eso el sentido no está del lugar de la razón, del *logos*, sino al otro lado, debajo del texto. Eso es lo que venimos repitiendo insistentemente:

tejer y narrar lo cotidiano como si eso fuese ser el hacedor del mundo es una apariencia que se manifiesta real en lo extraño, y una paradoja que se resuelve en la ficción.

Si volvemos atrás, hacia la secuencia que comentábamos, observamos que aparece como familiar al espectador del '36 la manera de expresarse de *Trini*, con su gracia y su salero. Incluso, si estuviera representada, el hilo de voz de la abogada. Lo extraño pasaría a ser el tono y los gestos del fiscal, pero es lo que los hace reflexionar a los espectadores contemporáneos del film, y dudar de la conveniencia de un comportamiento delictivo. Esa duda se resuelve de inmediato en la ficción, lugar del sentido: aunque el fiscal impresione con su perorata y su razón, porque es él el que la tiene, moral y narrativamente, ahora en la ficción se la dan a los *gitanos*, tan graciosos. Los gitanos, después de ver el film son más gitanos que antes para un espectador medio. El fiscal es más fiscal y la razón, más gruesa: lo cotidiano se ha crecido, sin duda. Ese es el mecanismo de retroalimentación de que hablábamos al principio.

En otro lugar (Franco, 1996) decíamos que la ficción es el residuo de lo público, y lo es en el sentido de que nos permite ser lo que de otro modo nos estaría prohibido: el goce público está reservado a unos pocos. Digamos que en la pantalla, en la ficción, es donde cosemos el sentido que después en lo cotidiano nos permite permitir al otro ser.

Decía Lotman (1979: 10):

El cine se parece al mundo que vemos. El aumento del parecido es la medida que determina la evolución del cine como arte. Pero ese parecido es insidioso como las palabras del idioma ajeno semejantes a la del propio. Así surge la comprensión aparente, no verdadera. Sólo cuando se comprende el lenguaje del cine se ve que no se trata de una copia servil, mecánica de la realidad, sino de una recreación activa donde el parecido y la disimilitud forman un sólo proceso de conocimiento, proceso, a veces dramático, de la realidad.

«Lo otro se disfraza de propio»; aquí tenemos condensado el mecanismo de recreación de sentido. El interpretante se disfraza y el texto también. Hay un acuerdo no escrito que los escribe a ambos: la permanencia en lo mismo. Lo otro se disfraza de propio para convencer de su verdad al otro que escucha, que a su vez se ha disfrazado de otro para poder escuchar. Lo mismo, lo idéntico es mudo y sordo y posee la razón; es la realidad cotidiana, ciega y gris en su mismidad mediocre. La salida de lo mismo se produce en la fisura de lo extraño y el

diálogo aparente, no verdadero pero sí real, —¿cuál sería la diferencia?—, tiene lugar en la ficción del texto artístico. Y del otro también.

En otro sitio de Lotman (1979: 21) leemos:

El arte no reproduce simplemente el mundo con el automatismo inerte del espejo: él convierte las imágenes del mundo en signos, él llena el mundo de significados.

Ese trabajo de hacedor del sentido del arte en general, y del cine en particular, es posible gracias al desdoblamiento que sufre lo cotidiano en lo extraño y a su posterior recomposición en la ficción, en el arte. Es posible gracias a que el interpretante, y también el texto, la ficción, se desdoblan en dos para encontrarse de nuevo en lo cotidiano crecido. La razón se redobra mediante este mecanismo de reducción de lo otro a lo propio. Lo roto en la pantalla se deja interpretar por el ciego que escucha. En la vida real no hay segmentación posible y el ciego se convierte en vidente. En lo cotidiano las expectativas no son defraudadas nunca; si algo no es o no sale como esperábamos, no se convierte para nosotros en signo de nada: se tratará sólo de un cálculo erróneo, de una desgracia quizás, pero no de un significado nada oculto sino bien visible. En la ficción, si se rompen las expectativas, se produce significado. De la secuencia que hemos comentado, lo roto en la pantalla, lo que produce significado para el espectador del '36, es el hecho de que sea mujer quien defiende a la gitana. Esa fisura de luz es leída y reconducida por el interpretante, abierto a su vez por el doble movimiento de sutura de que hablábamos más arriba: por el carácter sentimental de la defensa, poco razonado, y por el hecho de que su presencia se diluye en el montaje como si de un fastasma se tratase. Para el espectador del '95 la fisura fantasmática es, precisamente, la no-presencia diegética de la mujer abogada en el discurso narrativo del film. Esta fisura se cerrará atribuyéndolo al carácter arcaico de la película y sus planteamientos no clasistas. El sentido último no ha cambiado en nada: la mujer no está presente en el telar.

Todo lo que vemos en la pantalla significa por esa capacidad del texto artístico de anular la redundancia y aumentar la información; por esa capacidad de ser predecible e impredecible. Por ser un doble. Como el interpretante que lo escucha en su ceguera. En el texto artístico «lo igual se vuelve diferente y viceversa», según Lotman (1979: 82); es una lucha constante entre lo cotidiano, con todas sus leyes y normas, y lo extraño y sus transgresiones. Lucha que se resuelve,

decíamos, en la ficción. Ese aceptar las normas y rechazarlas, esa ruptura de lo lineal cotidiano es el elemento signifiante: el cruce de lo recto roto en retículas: el texto.

Las manos del telar son manos encontradas, coros polifónicos que prueban a decir su voz en la marea sígnica del mundo. La misma organicidad dinámica del texto artístico nos impide reducirlo a cosa acabada. Otras manos, otras voces, otros Ulises llegarán en el momento preciso para evitar que Penélope finalice su texto. No es ya una cuestión de poder, solamente; es que lo Mismo no puede permitir tejer al Otro si antes él no se diluye en lo fantasmático de la ficción. Los que esperan su turno ya son reyes en su Identidad. Lo que quieren ocupar es al otro «mujer» para hablarla desde su interior. Desde esa oscura extrañeza se escribe el mundo de lo cotidiano, y no entre aquellas series serias, opuestas, del inicio, ni desde ese *yo cojo*, sino desde el *ser* abierto de par en par al goce del texto.

### Referencias bibliográficas

- BACHTIN, M. M. (1976). «Problema Teksta». En *Voprosy literatury*. 10.  
 [Trad. it. (1977). «Il problema del testo». En *Michail Bachtin*, Augusto Ponzio (ed.), Bari: Dedalo].
- BARTHES, Roland (1973). *Le Plaisir du text*. París: Seuil.  
 — (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. París: Seuil.  
 — (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. París: Seuil.  
 — (1981). *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. París: Seuil.  
 — (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.  
 — (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BATESON, G. (1979). *Mind and Nature. A necessary Unity*.  
 [Trad. it. (1984). *Mente e Natura*. Milano: Adelphi].
- BODEL, Remo (1986). «Foucault: pouvoir, politique et maîtrise de soi». *Critique* 471-472, 898-917.
- DELOOZ, Thierry. (1986). «Après Foucault: parler, dire, penser». *Les Études Philosophiques*, octubre-diciembre, 441-450.
- ELKANA, Y. (1980). «Of Cunning Reason». En *Merton Festschrift*. New York: Academy of Science. [Trad. it. (1981). «La ragione astuta». En *La nuova ragione*, Paolo Rossi (ed.), Bologna: Il Mulino].
- FOUCAULT, Michel (1954). *Maladie mentale et personnalité*. París: Presses Universitaires de France.  
 — (1961). *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. París: Plon.

- (1963). *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. París: Presses Universitaires de France.
- (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard. [Trad. esp. (1990). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI].
- (1969). *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard.
- (1970). *L'ordre du discours*. París: Gallimard.
- (1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgana.
- (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. París: Gallimard.
- (1976). *La volonté du savoir, histoire de la sexualité*. París: Gallimard, vol. 1.
- (1984a). *L'usage des plaisirs, histoire de la sexualité*. París: Gallimard, vol. 2.
- (1984b). *Le souci de soi, histoire de la sexualité*. París: Gallimard, vol. 3.
- FRANCO I GINER, J. (1996). «La ficción como residuo de lo público». En *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI*, 681-683. Murcia: Universidad de Murcia.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1981). «Para la definición de una teoría del texto artístico». En *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 44-164. Madrid: CSIC.
- LÉVINAS, Emmanuel (1961). *Totalité et Infini*. La Haya: Nijhoff.
- (1987). *Hors Sujet*. Montpellier: Fata Morgana.
- LOTMAN, I. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1985). *La semiosfera*.
- PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus. [Para edición de textos.]
- PONZIO, Augusto (1982). *Spostamenti. (Percorsi e discorsi sul segno)*. Bari: Adriatica.
- (1983a). *Lo spreco dei significanti. (L'eros, la morte, la scrittura)*. Bari: Adriatica.
- (1983b). *Tra linguaggio e letteratura*. Bari: Adriatica.
- (1988). *Rossi-Landi e la filosofia del linguaggio*. Bari: Adriatica.
- (1989). *Soggetto e alterità. (Da Lévinas a Lévinas)*. Bari: Adriatica.
- (1990). *Il filosofo e la tartaruga. Scritti (1983-1988)*. Ravenna: Longo.
- SCHÜRMAN, Reiner (1986). «Se constituer soi-même comme sujet anarchique». *Les Études Philosophiques*, octubre-diciembre, 451-471.
- TALENS, J., COMPANY, J.M. y HERNÁNDEZ, E.V. (1985). «Lenguaje literario y producción de sentido». En *Métodos de estudio de la obra literaria*, J.M. Díez Borque (ed.), 523-551. Madrid: Taurus.
- TORDERA, A. (1978). *Hacia una Semiótica Pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. València: Fernando Torres.
- ZEMAN, J.J. (1977). «Peirce's Theory of Signs». En *A Perfusion of Signs*, Th. A. Sebeok (ed.), 22-39. Bloomington: Indiana University Press.

# **LA HOMOLOGÍA ESTRUCTURAL EN LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS**

**José García Templado**

Universidad Complutense de Madrid

**0.** El análisis de las adaptaciones cinematográficas de obras narrativas y su contraste con las obras originales puede verse favorecido por el uso del ordenador. Las tarjetas multimedia, capaces de descomponer y combinar en su soporte electrónico texto, imagen y sonido, permiten fragmentar las obras en secuencias que hagan coincidir original y adaptación. Los fallos de memoria, que el visionado completo de un film plantea en una clase, quedan así salvados.

El análisis de los correspondientes segmentos pondrá de manifiesto los vínculos, diferencias y matices de los procesos de creación, y podrá determinar la homologación de las partes y su repercusión en el componente semántico. Las variaciones de la traducción intersemiótica responde a las posibilidades de los lenguajes específicos, cuyas retóricas se ven libres de correspondencia estricta, gracias al fenómeno que conocemos como homología estructural.

## 1. LOS CONCEPTOS

1.1. A pesar de la complejidad de las estructuras semióticas que intervienen en la comunicación, es posible encontrar alguna equivalencia entre sus formas, de modo que puedan intercambiarse. Para que esto ocurra, debe existir una homologación entre dichas formas, de manera que la libertad de selección de uno u otro repertorio dé al autor posibilidades creativas sin que se altere el sentido fundamental de la obra.

Hablamos de homologación como la «operación de análisis semántico que afecta a todos los dominios semióticos y que participa del procedimiento general de la estructuración» (Greimas y Courtès, 1990: 90), entendiendo la obra como una superestructura.

Sabemos que la estructura lingüística forma parte esencial de cualquier hecho de comunicación, en nuestro ámbito, en el que intervienen otras estructuras. Se encuentra, con respecto a éstas, en una relación estructural de recambio, redundancia, contradicción, complementariedad, divergencia o neutralización. Añado divergencia y neutralización a las relaciones señaladas por Barthes, puesto que puede que las palabras nada tengan que ver con las intenciones significativas que los rasgos suprasegmentales y el resto de las estructuras semióticas que las acompañan dan a las frases pronunciadas. Es decir, forman parte de un hipertexto que, simultáneamente, alude a referentes distintos.

En la pieza de teatro colectivo con la que se dio a conocer el grupo Tábano, titulada *El juego de los dominantes*, un personaje era torturado por los otros arrojándole a los oídos los títulos de las obras de José María Pemán, mientras que el torturado pedía clemencia y se justificaba recitando la biografía del autor gaditano, tal y como viene en la enciclopedia Espasa (Grupo Tábano, 1971: 17; Margallo, 1975: 32).

Las estructuras kinésica y proxémica, donde se materializan las actitudes y gestos de súplica y dominancia, no pretenden neutralizar, contradecir o subsumir las palabras, sino que las mantienen con un valor irónico y crítico que se corresponde con el momento histórico de los años sesenta, el tiempo del estreno de la pieza.

El uso de los multimedia permite visionar la obra sin sonido, el texto para ser leído, y el resultado de la conjunción de ambos textos —verbal y no verbal—, tal y como se representaron en escena. Podemos adentrarnos así en facetas insospechadas de análisis crítico.

En otro orden, el montaje de *Esperando a Godot*, dirigido por Sáinz de la Peña, en el que todos los personajes estaban encarnados por

mujeres, la Niña mensajera de Godot, en su diálogo con Vladimiro y Estragón, cada *sí* que pronunciaba iba acompañado de un gesto negativo con la cabeza y, viceversa, cada *no*, con un gesto afirmativo.

La Niña no pretendía que Vladimiro y Estragón entendieran lo contrario de lo que se estaba diciendo, sino que neutralizaba sus palabras para mantener la ambigüedad de su mensaje.

1.2. Ferrucio Rossi-Landi (1976: 53 y ss.) estableció una equiparación entre los artefactos materiales y orales creados por el hombre, cuya producción ha sido posible por una reciprocidad simbiótica. «Ningún artefacto material habría podido crearse sin la posibilidad de designarlo y comunicar su utilidad; y, recíprocamente, no podría (nadie) aprender a hablar sin distinguir y manipular objetos» (56). Actúa, por tanto, en la producción de ambos tipos de artefactos un factor de raíz antropogénica. Y surge entre ellos no una analogía, sino una homología que permite la identificación y manipulación de los mismos, simultánea o indistintamente, dentro de una o varias estructuras.

La homología estructural será especialmente interesante en el análisis de las adaptaciones, dentro de lo que Torop (1995: 40) llamó *traducción extralingüística*, y que se ocupa de la transmutación textual de un arte a otro. Nos ocuparemos aquí de la traslación específica de la obra narrativa al arte o medio fílmico, en el que los artefactos materiales tienen o pueden tener una representación icónica, kinésica, audio-acústica, o de cualquier otro tipo, en connivencia con los artefactos orales.

Quizá resultaría más comprensible la denominación de *traducción intersemiótica* dada por Jakobson (1971: 261) a la traslación de una obra a otro arte, traslación por la que una parte de los signos lingüísticos son traducidos a sistemas no verbales.

Pero las adaptaciones son, generalmente, algo más que la traslación de una semiótica a otra. Frecuentemente, en las adaptaciones cinematográficas de obras narrativas se manipula el contenido por incontables motivos: ideológicos, económicos, artísticos, morales, etc. Desaparecen o aparecen personajes, se suprimen pasiones, se resuelven conflictos que en la novela quedan abiertos, se cambian caracteres, se altera el cronotopo, se intercalan textos nuevos o se reconvierten los códigos que fijan los mensajes. Se trata, pues, de una recreación de la que, a veces, no queda ni la seña de identidad del título.

Aunque en los comienzos del cine mudo se usaron los textos dramáticos como guiones de rodaje, las necesidades del medio provocaron el nacimiento de una filmoliteratura que, como el teatro, se convirtió en un género más, cuyos productos, con algunas excepciones, están destinados a la realización, no a la edición. Su destinatario no es el lector sino el espectador.

No quiere decir esto que no haya una producción enteramente original. La retórica fílmica adquirió autonomía prontamente e influyó en la producción literaria. La técnica conocida como *el ojo de la cámara* no sólo afectó a los escritores de la Generación Perdida americana, muchos de los cuales fueron contratados por grandes estudios cinematográficos como guionistas, sino que tuvo una influencia generalizada, rastreable en la literatura europea de entreguerras, y mucho mayor en los movimientos de postguerra. No se pueden negar ciertos vínculos entre la generación, o grupo, de los *angry young men* y el *free cinema* inglés, o entre el *nouveau roman* y la *nouvelle vague* francesa.

**1.3.** No están bien definidas las fronteras formales de los conceptos que nos aproximan a las transcodificaciones. Torop (1995: 43-44) estima que un texto no es sólo una representación lingüística. No se puede olvidar su dimensión visual, aunque sólo sea virtualmente. Su olvido puede provocar el envejecimiento de una posterior traducción. El traductor desconoce frecuentemente el sincretismo que opera en la creación, con respecto a los diversos lenguajes que maneja el autor. Sus opciones a la vista de los cronotopos que le afectan a él y a los personajes dejan cosas sin concretar y elementos implícitos que no son evidentes para el traductor. De manera que la textualización de las estructuras del mundo no se hace en la traducción desde los mismos parámetros.

Aun teniendo en cuenta lo dicho, debemos distinguir, por una parte, las traducciones o adaptaciones que solamente transcriben las partes del texto literario en códigos perceptibles por diversos canales, de lo que son propiamente adaptaciones que cambian partes y elementos importantes de la obra; lo que puede añadir o imponer sentidos nuevos. Y, por otra parte, distinguir las traslaciones que se codifican dentro de los mismos repertorios de signos. Es decir, manejando las mismas estructuras semióticas en el mismo arte. Más o menos, lo que el Diccionario de la Real Academia acepta como *versión*.

## 2. LAS ADAPTACIONES

### 2.1. La traslación de una obra de una semiótica a otra comporta, como principio, un proceso de creación

El paso frecuente de una narración literaria al cine necesita reajustar los elementos significativos a las condiciones de la producción. La dispersión de acciones en una novela de protagonista colectivo, por ejemplo, puede ser considerada poco eficaz por el director del film, que impondrá su criterio al guionista de la adaptación, haciéndole reducir el número de personajes, seleccionando y concentrando acciones, etc. En la adaptación de *Sábado por la noche, domingo por la mañana* de Alan Sillitoe, dirigida por Karel Reisz, el personaje Freddy, hermano de Arthur Seaton, el protagonista, desaparece. Algunas de sus intervenciones que se consideraban necesarias para la configuración de otros caracteres, pasaron al primo Bert. Las tres o cuatro pependencias en las que se ve envuelto Arthur se reducen a una en el film: aquélla en la que le propinan una paliza los dos militares, uno de los cuales es hermano de Jack, el marido de Brenda, la amante de Arthur. Independientemente de la reducción, en la película no queda suficientemente justificada la agresión, mientras que en la novela, uno de los militares es el marido de una anterior amante de Arthur. Y esto ocurre a pesar de que Alan Sillitoe fue también autor del guión cinematográfico.

Por el contrario, es posible que situaciones o rasgos que en la novela apenas si ocupan espacio puedan desarrollarse en amplias secuencias. Casi al comienzo de la adaptación cinematográfica de *La insostenible levedad del ser* de Milan Kundera (1992: 10) hay toda una secuencia erótica que relata el primer encuentro íntimo de Tomás y Teresa. Esa secuencia desarrolla una única frase, una oración simple de la novela:

«Diez días más tarde vino a verle a Praga. *Hicieron el amor ese mismo día.* Por la noche le dio fiebre y se quedó toda una semana con gripe en la cama».

2.2. La duración de las sesiones de cine fue otro de los lastres que el guionista tuvo y tiene al proyectar su adaptación. Hubo que esperar al año treinta y nueve para romper la duración de hora y media que se

estableció como promedio al adquirir gran desarrollo la industria cinematográfica y multiplicarse las salas de proyección. Con *Lo que el viento se llevó* queda sin efecto el metraje convencional establecido por la industria, al menos en el tratamiento de las superproducciones. Sin embargo, también la novela de Margaret Michel sufrió los efectos de la adaptación. Baste recordar que los hijos habidos de los dos primeros matrimonios de Escarlata O'Hara desaparecen.

Pero da la impresión de que las modificaciones del texto habían sido introducidas en función de la sensibilidad de un público mucho más amplio que el de los lectores.

Conseguir una definición ambiental puede ser primordial para algunos temas. La progresividad de la tensión que llega a hacerse palpable puede imponer a la adaptación un ritmo diferente al de la novela original. La importancia del ambiente en *Muerte en venecia* de Thomas Mann, hizo a Visconti variar el ritmo que la anécdota del amor imposible, núcleo narrativo del film, necesitaba.

Siempre se ha considerado el ritmo como algo inherente a la obra de arte que guarda una cierta linealidad o progresión cronológica en su realización y consumo. Incluso se ha encontrado un rastro rítmico en las obras plásticas que juegan con situaciones estático-dinámicas.

Susan K. Langer (1967: 107) atribuye al imperativo de la propia actividad vital la necesidad de controlar la selección y secuenciación de acontecimientos. El ritmo cardíaco o respiratorio, la alternancia sueño/vigilia, etc. inducen al ritmo en la configuración estética de la obra de arte.

Ya a principio de siglo, Méndez Bejarano (1908: 15 y ss.) iniciaba su libro, *La ciencia del verso*, con un estudio histórico del ritmo en el que incluye la controversia del carácter cuantitativo del ritmo poético, frente a pensadores y poetas como Krause o Lamartine, que estimaban la libertad rítmica como único fundamento de la poesía, de la que no se podía excluir el género novelesco. El anatema lanzado por Méndez Bejarano, aferrado a la identificación poesía/verso y ciñendo el ritmo a las reiteraciones métricas, nos lleva a la aceptación generalizada de las diferencias rítmicas entre prosa y verso. Este hecho plantea nuevos problemas al aceptar la teoría de Spencer de que los sentimientos buscan un ritmo. Y, sobre todo, al tomar en consideración la comunicación no verbal.

Núñez Ramos (1995) encuentra en el cine una relación muy directa con los tres géneros básicos literarios, o poéticos: con la poesía

dramática, porque muestra los personajes en acción; con la narrativa, porque la voz de la novela queda homologada a la mirada; con la lírica, porque el propio acompañamiento de la banda sonora, y, sobre todo, por el ritmo que impone al conocimiento sensible que las otras dos relaciones proporcionan.

No hay una correspondencia estricta entre las unidades rítmicas de prosa y verso. Si bien es cierto que la sílaba es una unidad común a ambos ritmos, es la configuración de grupos fónicos recurrentes lo que marcará la diferencia. La reiteración del cómputo de sílabas ha de incidir en la distribución de acentos rítmicos, lo que dará un ritmo compacto, no alterable por la distribución de pausas y cadencias. Si tal alteración se produjera, el ritmo obtenido pertenecería a la prosa, aunque se trate del verso libre que desde el ultraísmo aparece en nuestro estro poético. Se trata aquí de un ritmo interno, de las combinaciones métricas, no de la reiteración de fonemas en la secuencia fonológica que conocemos como rima y aliteración, ni de la observación del plano del contenido.

Algunos teóricos como Adorno y Eisler (1981: 122-123) asimilan el ritmo cinematográfico al ritmo de la prosa, precisamente por el fluir constante del film y la heterogeneidad de los elementos recurrentes. Núñez Ramos les reprocha que tal clasificación es consecuencia de no haber tenido en cuenta las repeticiones y las simetrías de carácter musical que darían un ritmo poético.

Fuera de tal disputa, el cine, como soporte de la narrativa, tiene mucho que ver con la estructura dramática superficial; es decir, la estructura del desarrollo de la acción. La comparación de planos y secuencias está siempre en función de ella. En este sentido, tienen razón Adorno y Eisler. Lo que en la narración cinematográfica marca su ritmo es el modo de arranque, la gradación de la tensión para llegar a los climax y la efectividad de las escenas reflexivas (anticlimax) en combinación con las peripecias posibles. Romper este paradigma de la acción, sin una base teórica que lo justifique, es renunciar gratuitamente al ritmo cinematográfico, que sólo cambia en los géneros en los que la diégesis no cuenta. Se corresponde, pues, con la estructura de la acción que la crítica teatral decimonónica reconocía en *l'oeuvre bien faite* (la obra bien hecha). En este sentido poco puede aportar el ordenador, salvo el rastreo estadístico del texto escrito, que proporcione algún indicador rítmico, o la duración en el film de planos y secuencias. Pero conscientes siempre de que el ritmo es una apreciación global y subjetiva.

### 3. EL JUEGO DE LAS HOMOLOGÍAS

Nuestra experiencia nos permite intuir lo que los hechos que protagonizamos o presenciamos directa o indirectamente corresponden a una concepción del mundo, estructurado bajo el imperio de la lógica, en la que los principios realistas —coordinadas espaciotemporales, contigüidad, principio de causalidad, etc.— nos abren paso a su comprensión. Tal estructuración colabora en la producción del sentido, dando fe de las homologías que se producen entre los sistemas significativos; es decir, las estructuras semióticas.

Sin embargo, los avances de las ciencias (Planck, Einstein, Oppenheimer) y nuevos planteamientos filosóficos (Husserl, Bergson) han dado al traste con esta estable concepción del mundo, que separa la realidad de la ficción, de lo maravilloso o de lo mágico, en donde el sueño, el subconsciente en general, hace su aportación.

3.1. Es conocida la vinculación que los escritores del *nouveau roman* tuvieron con la *nouvelle vague* del cine francés. Robbe-Grillet (1965: 169-174) planteó consideraciones nuevas, que afectaban a la estructura global de la obra, sobre la temporalidad y «la trampa de la anécdota». Rompía así la estructura cerrada de la narración realista.

Sobre el *presente perpetuo* o presente total que él intenta describir o imponer, confiesa que es más fácil mostrarlo en el cine, por la concurrencia de signos, y no linealidad, que juega en la fotografía.

Álvaro del Amo (1966), hablando de la dialéctica de la memoria de Marguerite Duras, apunta que para ella la tensión entre memoria y olvido marca la opción entre toma de conciencia y alienación. Así pasa con la Emmanuelle Riva de *Hiroshima, mon amour*, que construye su consciencia con la memoria y asunción del hecho histórico, aunque sea una falsa memoria extraída del museo. La memoria no tiene el valor de reconstruir cronológicamente unos acontecimientos, sino de darles existencia como fenómenos que se superponen. Proust estaba convencido de que nada es real hasta que no se ha recordado.

La función de la memoria como procedimiento para asumir unos acontecimientos trascendentes para su propio ser vuelve a abrirse en *El amante de la China del Norte*. Margarita Duras rescribió así *El amante*, que le había valido el premio Goncourt. Lo hizo cuando conoció la muerte del Chino, porque, según ella, faltaba el tiempo entre los amantes (Duras, 1992: 9). Parece que hubo una versión más, anterior a *El*

*amante*, pero la adaptación cinematográfica se hizo bajo el título último de *El amante de la China del Norte*, por lo que es de suponer que se hizo sobre la redacción definitiva.

Los acontecimientos que narra tienen bastante de autobiográficos. La novela no está escrita, sin embargo, a manera de confesión o autobiografía. La de Duras utiliza los recursos estilísticos que dieron a la corriente el nombre de *objetivismo*. Incluso se menciona a la protagonista como «la que no se nombra» (11). Y poco después (13) se dice que «La voz que habla aquí, escrita, es la del libro».

El intento de objetivación a ultranza queda fijado con esta aclaración. Las descripciones, el hablar siempre en tercera persona de la Niña, la búsqueda permanente de un punto de vista externo, y la propuesta de un posible film sobre el tema, que va produciéndose a lo largo del relato, se ven alterados en la adaptación, que toma la forma de confesiones o memorias. La voz subjetiva, en primera persona, comienza a escucharse *en off*, mientras la imagen representa una mano que escribe.

Se trata de una cuestión formal que no distorsiona el relato, si bien se ha pasado a una focalización interior. Lo que sí hay que señalar es que en la creación del contexto se introducen palabras e ideas inexistentes en la novela. La voz es la de una mujer madura que habla en pasado: «Muy pronto, en mi vida, era ya demasiado tarde...».

La homologación de las voces (la del libro, la de la protagonista, la del autor-dios...) asegura la conducción por el itinerario narrativo y su elección responde a planteamientos teóricos. Pero, al participar de la estructuración global, los contextos pueden suplir la voz; no sólo porque las estructuras kinésica e icónica se hallen en una situación de recambio, supliendo la función significativa de la palabra, sino también porque la forma dialogada de la estructura lingüística crea los entornos necesarios para silenciar la voz del libro. Los multimedia permiten experimentalmente conmutar, en determinados puntos, las voces (la del libro y la del film) que estructuran la narración, y comprobar su incidencia en el componente semántico.

Se ha trivializado el recurso de dar un tratamiento anafórico al diálogo: el diálogo de la escena siguiente invade el último plano de la secuencia anterior, con una función premonitoria. Pero lo que no ha tomado todavía carta de naturaleza en la retórica habitual del cine, aunque esporádicamente se haya hecho, es la utilización del diálogo como contrapunto de las imágenes. La sugerencia de un nuevo

contexto que las palabras dan, las sitúa en una relación estructural divergente, que puede señalar simultaneidad, o simplemente contraer una función metalingüística. Esto es, la explotación de un hipertexto que abre nuevas posibilidades expresivas y que los multimedia permiten desglosar en sus diferentes planos.

La homología estructural amplía, pues, el juego de los sistemas de signos, aunque introduzca un factor de ambigüedad en la recepción.

**3.2.** Debemos abordar el problema de la intercalación en las adaptaciones de textos no fijados por el autor, que pasan a integrarse en la estructuración global.

En *El amante de la China del Norte* no se han suprimido personajes importantes en la adaptación, pero sí algunos aspectos de las relaciones entre ellos. Se suprime, por ejemplo, la relación (cuasi incestuosa) de la Niña y el hermano pequeño, cuya condición (probablemente es autista) no queda del todo explícita en el film.

Es posible que fuera una de las razones por las que la adaptación disgustó a Margarita Duras. No fue consultada, pese a su experiencia de guionista cinematográfica.

Al suprimir esa relación, cayó también la escena primera de la novela: una fiesta *sui generis*, organizada periódicamente para baldear la escuela de la madre. La escena está introducida, aparte de porque así ocurriera en la realidad, para poner de manifiesto el rencor de Pierre hacia Paulo (Paul en la película). Arroja a su hermano pequeño por una ventana del entresuelo al patio.

También se elide la secuencia siguiente en la que la Niña va a buscar a Paulo hasta la residencia del Administrador General.

El planteamiento de la situación queda sustituido por la reflexión de la voz *en off*, que sirve de introducción a la secuencia en la que se conocen los protagonistas. La voz de la mujer madura dice: «Diré más, tengo quince años y medio. El paso del transbordador por el Mekong...».

Queda claro que se mutila la personalidad compleja de la Niña. Por tanto, en la adaptación no se ha buscado homologar la voz del libro y la del film. La configuración del personaje va por derroteros distintos. Los «artefactos» que constituyen ambas voces tienen finalidades distintas. La del film, sentar las bases que definen un carácter, con conocimiento de causa, mientras que la del libro, relatar unos hechos que expliciten ese carácter.

**3.3.** Esa utilización de una voz no fijada por el autor plantea el problema de la intertextualidad que propone Julia Kristeva (1981: 150), ya que no es un texto extranovelesco, sino una suplantación autoral, una ingerencia en el proceso de creación. Sería más propio hablar de transtextualidad (Genette, 1982), dando una mayor amplitud a la relación entre los textos de Marguerite Duras y de Jean-Jacque Annaud, aun cuando el texto de este último sea un *assemblage* de textos de la Duras.

Tras las escenas suprimidas del comienzo, sigue otra engarzada en la película de forma diferente de como se hace en la novela. Se trata de la escena en la que madre e hija se confiesan algunas circunstancias y afectos. En el film constituye un segmento cronológico dentro de la retrospectiva a la que somete la obra la voz de la «mujer madura». Y hablo de segmento cronológico porque la secuencia de la escena, en la que se pone de manifiesto la actitud tiránica de Pierre, antecede a la de la madre e hija. No está engarzada a manera de *flash-back*, en el relato de la madre, sino en la sucesión de los acontecimientos. Es decir, de forma lineal. El film intenta sobrecargar la actitud de Pierre en la escena. No llega cuando Paulo ha tomado ya el trozo más grande de *thi-kho*, como en el libro, sino que él había escogido ya, y no sólo le arrebató a Paulo el trozo más grande de su plato, sino que con un gesto despectivo y de dominio, devuelve a la fuente los trozos pequeños que había tomado con anterioridad. Esta escena asume la significación de todas aquéllas en las que se muestra la persecución a la que Pierre somete a su hermano.

Pese a estas formas diferentes, en cuanto a engarce e intensidad de presentar la escena, sí que hay una cierta homologación entre ellas, puesto que la escena cumple las mismas funciones en la novela que transcodificada en el film.

**3.4.** Algunas secuencias de las adaptaciones presentan variaciones sobre personajes equivalentes de la obra literaria original. Este hecho no tiene por qué romper la homologación, aunque pueda dar matices distintos.

La primera insinuación que se cruzan los amantes en el Morris Léon Bollée la realizan mediante un juego de manos cuya significación está suficientemente codificada. Es posible que el ordenador pueda reconducir el movimiento de las manos que aparece en el film en el sentido descrito en el libro, aunque todavía no pueda hacerlo el ordenador personal. No importa que tengan ese deshumanizado

movimiento cibernético que el cine y la televisión han codificado para los personajes de carácter robótico. En la novela, la iniciativa es de la Niña y demuestra su desenvoltura. Su insinuación es descarada. En cambio, Annaud optó por una forma más convencional. Es el Chino quien tiene una tímida iniciativa: un contacto lateral de las manos. Al ver que la Niña no retira la suya del asiento, la coge. Ella acaricia con su pulgar el índice de la de él. La comunicación entre ellos por canal táctil es suficientemente explícita, mientras que la estructura kinésico-icónica informa a los espectadores. La imagen asume aquí todos los valores expresivos. La duración de los planos con el enfoque alternante de manos y rostros informan de la intimidad de los sentimientos y de las decisiones que los personajes toman. La comparación de estos planos, que marcan la narración, posee el efecto cinematográfico. Como diría Lotman (1979: 83), contribuye a lograr un ritmo, y la homología estructural hace innecesaria la expresión lingüística en cualquiera de sus formas. Es decir, la asociación de las estructuras kinésica e icónica funciona, en este contexto, en situación de recambio.

#### 4. CONCLUSIONES

a) Los convencionalismos genéricos y los lenguajes específicos imponen diferenciales rítmicos apreciables entre las obras originales y sus adaptaciones a otros medios. Es una realidad que puede servir para determinar los *shifters* de las transcodificaciones y contrastar y valorar los resultados estéticos.

b) Con la adaptación se genera un proceso de recreación que no siempre es inocuo y respeta el sentido originario de la obra, independientemente de quien o quienes la llevan a cabo.

c) La homología estructural permite una adecuación del lenguaje al medio y una libertad estética a la mano rectora de la adaptación.

No obstante, hay que señalar que los segmentos significativos con los que se juega pueden desempeñar las funciones previstas en el texto original, pero pueden no responder a una traslación estricta a los sistemas sígnicos y su modo de codificación que intervienen en el nuevo medio. Su contraste inmediato podrá efectuarse en el proceso de multimedia, tal y como hemos previsto.

**Referencias bibliográficas**

- ADORNO, TH.W. y EISLER, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- AMO, Álvaro del (1966). «Muriel, al regreso de Hiroshima». *Nuestro cine* 50, 23-29.
- DURAS, Marguerite (1992). *El amante de la China del Norte*. Barcelona: R.B.A.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsest*. París: Seuil. (Trad. esp. Madrid: Taurus).
- GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J. (1990). *Semiótica*. Madrid: Gredos.
- GRUPO TÁBANO. (1971). «El juego de los dominantes». *Tropos* 1 (marzo). Madrid.
- JAKOBSON, Roman (1971). «On Linguistic aspect of traslation». En *Selected Writings. 2 Word and Language*. La Haya-París: Mouton.
- KRISTEVA, Julia (1981). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos, 2 vols.
- KUNDERA, Milan (1992). *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: R.B.A.
- LANGER, Susan K. (1967). *Sentimiento y forma*. México: UNAM.
- LOTMAN, Iuri (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MARGALLO, Juan. (1975). «De la crueldad al cachondeo». En *Tábano. Un zumbido que no cesa, Equipo Pipirijaina*. Madrid: Ayuso.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario (1908). *La ciencia del verso*. Madrid: Victoriano Suárez.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1995). «El ritmo en la literatura y el cine». *Signa* 4, 181-199.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio (1976). *Semiótica y estética*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- TOROP, Peeter (1995). «Semiótica de la traducción y traducción de la semiótica». *Signa* 4, 37-44.

# INVESTIGACIÓN, VALOR Y CRÍTICA

**Manuel González de Ávila**

1. El paradigma de investigación semiótica que fue en buena medida responsable del éxito de la disciplina durante las pasadas décadas, su modelo estructural-inmanente, poseía la optimista seguridad de ser una rigurosa práctica científica, a salvo de cualquier filtración ideológica. La semiótica estructural-inmanente, profesando una epistemología de raíces lógico-matemáticas, relativa y arbitraria en sus bases —sus axiomas—, se presentaba como saber en contrucción deductiva ajeno a toda afirmación de «sustancias» (Courtès, 1976: 39; Ruprecht, 1984: m 6). Sin embargo, la propia potencia interna de su enfoque deductivo acabó por empujar a la teoría semiótica inmanente hacia una deriva esencialista. Los textos que analizaba parecían desarrollarse por milagrosa necesidad a partir de la antedicha axiomática sintáctico-semántica; en esa necesidad pronto dejó de verse un acto de fabricación científica, un encadenamiento de hipótesis lógicas in-sustanciales, para percibirse el despliegue fidedigno de las propiedades inherentes al texto; y, poco después, los enunciados que articulaban las propiedades textuales se cargaron de un contenido no ya sólo lógico, sino también ontológico, de modo que pretendieron poder captar al mismo tiempo los rasgos del ser y los de su representación semiótica (Petitot, 1985: 123; 1987: 180-197). De donde

se seguía que, en cuanto enunciados lógicamente verdaderos y ontológicamente fundados, las proposiciones de la semiótica inmanente no dependían del sujeto que las formulaba, el cual sólo era el instrumento transparente e ingrátido de la formulación de su verdad esencial. La semiótica inmanente no tenía entonces más que ampliar y rectificar esos sistemas de enunciados para ir afinando una teoría que se autoperfeccionaba en un vacío total de valoraciones subjetivas, esto es, históricas.

2. El conocimiento semiótico estructural-inmanente nada quería deberles ni al sujeto que lo elaboraba ni a la historia donde el sujeto científico actuaba: el saber semiótico, así implantado en la científicidad pragmáticamente arrealista y ontológicamente hiperreal de la teoría inmanente, y contra las declaraciones «constructivistas» de sus valedores, semejava un puro producto advenido sin necesidad de que en su advenimiento se hubiera realizado ningún gesto de producción, ningún trabajo humano.

3. Un buen número de autores de tendencia historicista y sociológica han encontrado indefendible este férreo logicismo ontológico de la última semiótica estructural-inmanente. Su epistemología es bien distinta: contra la táctica de autonomización del saber propia de la semiótica inmanente, aquéllos recuerdan que los conocimientos científicos son parte inalienable de un proceso histórico global sobredeterminado por múltiples factores, con relación a los cuales sólo puede la ciencia lograr cambiantes grados de independencia (Pêcheux, 1975: 171; Jameson, 1989: 34). Consecuentemente, todas las ciencias, las «exactas» no menos que las «humanas», se desenvuelven en un universo social presidido en principio por las leyes de la oferta y de la demanda, y están sometidas a criterios de rentabilidad económica y simbólica —la última, no por ardua de medir menos real ni imperativa—. Desgajar el campo de la producción científica del resto de los campos de la producción social, sin mayores explicaciones ni razonamientos, equivale a formular una suerte de hiperbólica petición de principio, supuestamente fundadora de la neutralidad del discurso de ciencia. Pero el discurso científico, pese a la petición de principio deshumanizadora de la semiótica inmanente, es el producto de grupos de sujetos, grupos tanto interiores al campo de producción científica —los colegios de especialistas— como exteriores a él —las instituciones y organismos que subvencionan la investigación—. Y los grupos interiores y exteriores que gestionan la labor de la ciencia son grupos sociales precisamente porque se estructuran en torno a intereses comunes y a puntos de vista compartidos, los cuales no pueden no introducirse en las prácticas científicas ni dejar de articularlas en cierto grado (Zima,

1984: c12). Es la lucha y la contradicción entre tales grupos, y entre los diferentes criterios que sostienen, lo que actúa como catalizador del pensamiento científico: sin el antagonismo de los intereses, particulares y colectivos, que en él se enfrentan incesantemente entre sí, el campo de la ciencia hubiera engendrado sólo teorías homogéneas; o mejor, no hubiera engendrado sino una teoría, lo que también en este caso sería lo mismo que ninguna teoría (Bourdieu, 1976: 99).

3. La historicidad de los grupos que promueven y hacen la ciencia determina la historicidad de la ciencia misma, o por lo menos una de sus dimensiones históricas. La historicidad de la ciencia, sin embargo, no es exclusivamente la que en ella inyectan sus sujetos colectivos. La semiótica metadiscursiva, al igual que la práctica social discursiva que investiga, es una actividad productora de sentido. Y la producción semántica únicamente se realiza dentro de un continuo histórico-genealógico que aporta los materiales para elaborar el sentido, que ordena el decir, científico o ideológico, siempre desde lo ya dicho, aunque el decir sincrónico no sea ya exactamente identificable con la diacronía de lo dicho. Los hombres no pueden ir al encuentro del mundo en completa y disponible ignorancia; no hay estado de naturaleza o de inocencia epistemológicas (Pêcheux, 1975: 172). Las formas del «conocimiento empírico» y las teorías «descriptivas» ponen siempre en juego objetos temáticos previos, materias primas gracias a las que se genera más conocimiento y que tienen una historia y un desarrollo propios y desiguales. La inexorable filiación histórica del saber se troca aquí en inexorable filiación ideológica, a poco que tomemos en serio una definición materialista de la ideología: lo ideológico en un discurso, incluido el de la ciencia, es el sistema de las relaciones que el discurso mantiene con sus condiciones productivas, de las que no se necesita añadir que son históricas (Verón, 1984: 141; 1987: 14, 23). Lo cual se hace particularmente evidente en el subcampo de las ciencias sociales, donde toda teoría opera una selección ideológica de hipótesis y de postulados que más tarde proyectará sobre la experiencia real, para procurar allí verificarlos. Quienes se esfuerzan por borrar, por arrancar de raíz, en una teoría científica cualquiera, dicho conjunto de decisiones ideológicas, ponen de manifiesto que no ha servido de gran cosa el desdichado episodio de la paloma que Kant una vez soltara, aquella paloma que proyectó volar más rápido eliminando el aire que sostenía su vuelo<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> No sería justo aprovecharnos del talento fabulístico de Kant después de haber criticado todos los ensayos de kantianizar la semiología: las condiciones *a priori* de la ciencia, como las de los signos, son empíricas, no transcendentales. Quizá la paloma perdone en nuestro homenaje a su desacierto ejemplar la traición que le hacemos a su dueño.

4. Ahora bien, las forzosas elecciones ideológicas incrustadas en la teoría son mucho más que simples «ideas», más que presupuestos etéreos sin correspondencia en la realidad. Son, como toda ideología, *efectuadoras de realidad*, constructoras de la manera en que lo real es definido, clasificado y normativizado por quienes tienen la autoridad epistémica necesaria para hacerlo, los portavoces de la ciencia. Y, si la ciencia dispone del poder de forjar e imponer los estándares con los que se percibe e interpreta lo real, contribuyendo así en mucho a modelarlo, entonces nada resulta menos lógico que hablar de la neutralidad de una ciencia que presuntamente se contentaría con *describir* la misma realidad que en realidad ella *hace*. Las ciencias sociales, dice P. Bourdieu, pueden presumir tanto menos de ser autónomas cuanto que su objetivo propio es la representación legítima del mundo social, que cada una procura fabricar e instituir de acuerdo con sus criterios —en el caso de la semiótica, la parcela de representación de lo real que le ha tocado en suerte es fundamentalmente la de los requisitos que han de cumplirse para que los textos, los objetos y las conductas sean sensatos, tengan sentido—. Luego sería un error ver en la imperativa representación de la realidad y de su significado que se constituye en las ciencias sólo un motivo de debate científico: de ella depende, en buena medida, la estabilidad de la entera organización social, de la realidad tal como ésta se encuentra en cada momento articulada por las luchas y conflictos de intereses en el espacio histórico. Y por eso también «la idea de una ciencia neutra es una ficción, y una ficción intencional, que autoriza a tomar por científica una forma neutralizada y eufemística, y en consecuencia muy eficaz simbólicamente, de la representación dominante del mundo social» (Bourdieu, 1976: 101; Passeron, 1991: 89-109). Ignorarlo abonaría en la práctica semiótica un peligroso cultivo de inconsciencia, aquel donde prospera uno de sus mayores enemigos: el afán por simular que se crea saber científico omitiendo el sustrato ideológico de ese saber se dice ntemente científico (Pêcheux, 1975: 111).

5. No queda, por tanto, más remedio que hacerse cargo de que no es posible mantener incomunicadas por higiene, como lo deseaba la teoría estructural-inmanente, a la actividad científica y a esa otra que cabe en general llamar social, o política, o ideológica. El metadiscurso de la semiótica, su análisis de los registros culturales, es una participación ideológica, sea cual sea su fin concreto, en la vida simbólica comunitaria.

6. Esta puesta en tela de juicio de la neutralidad de las investigaciones que se proclaman neutrales se efectúa con frecuencia desde la

posición de quienes, juzgando inconcebible dicha neutralidad (Bettetini, 1977: 15; Zima, 1984: c12), prefieren reivindicar explícitamente para sus tareas el estatuto de empeño comprometido con el *valor*. Tal parece ser el caso de toda escritura que añada, al apelativo disciplinar bajo el que se acoge, la incierta calificación de «crítica». Aunque está aún por hacer una genealogía del pensamiento crítico a lo largo de la historia de las ideas, puede no obstante desprenderse lo esencial de sus impulsos de algunas de sus manifestaciones contemporáneas. La crítica, en el sentido que al vocablo le confiere M. Horkheimer, es ese género de reflexión sobre los objetos y los acontecimientos sociales en el cual no se olvida la distancia que separa lo que es de lo que podría o debería ser; donde no se confunden lo fáctico, que se legitima a sí mismo por el contundente hecho de ser, y lo posible, a lo que niega la realización de lo realizado, pero que, incluso negado, contiene una superior racionalidad: lo virtual que hubiera sido deseable que se produjese. Si se acepta el principio de que la razón es capaz de distinguir en cada fenómeno su necesidad histórica consumada, su *ser-así*, y la contingencia de que bien podría haber acontecido de otro modo, puesto que en la gestación de lo fáctico media una serie de decisiones humanas, y que éstas no están siempre tomadas de antemano<sup>2</sup>, entonces la función del pensamiento crítico estriba en negar lo dado, negador a su vez de lo posible, para rebasarlo hacia un horizonte experiencial abierto. La *dialéctica* es esa forma de proceder que no se limita a constatar los hechos, sino que los interroga, preguntándoles por lo que les falta, por lo que relegaron o destruyeron, y que por eso mismo se ha metamorfoseado en un inconsciente histórico desde el que lo reprimido reclama sin cesar su vuelta a la escena de la historia. «Todo orden que se impongan los hombres bajo la constricción de las condiciones en que estén, toda estructura cultural no menos que todo juicio aislado plantean —queriéndolo o sin quererlo— una pretensión de justicia, y ningún orden ni ningún concepto hacen justicia a su propia pretensión» (Adorno y Horkheimer, 1966: 26).

7. Naturalmente, un pensamiento que actúa movido por estas tesis siempre podrá ser acusado a la par de subjetivismo evaluativo —ya que su papel, en vez de en levantar acta de lo que acaece, consiste en sopesarlo a la luz de su contingencia—, y de idealismo normativo —pues juzga lo que acaece en términos que entrañan su reemplazo

<sup>2</sup> La confianza en la libertad es, pese a todo, condición *sine qua non* de la crítica, que sin ella pierde, literalmente, el suelo en que apoyarse.

por sus posibilidades mejoradas—. La *razón crítica*, es cierto, no es la razón empírica, ni la instrumental, y sus alegatos nunca salen indemnes del reproche de gratuidad, cuando no de fatuidad, especulativa. Sin embargo, precisamente porque se quiere racional, la razón crítica reivindica su derecho a hacerse oír: para sus defensores, el concepto mismo de Razón tiene su origen en un juicio de valor, y el concepto de verdad no puede separarse del valor de la razón (Marcuse, 1968: 249). No cabe imaginar, por lo demás, modo más cauto de manejar el valor que el de la razón crítica, la cual oscila entre la repugnancia a asignarle referentes positivos y la necesidad de reconocer su existencia: «la teoría adecuada reside en un análisis penetrante y crítico de la realidad histórica, no en algo así como en un esquema de valores abstractos del que uno se asegure que está fundamentado concreta y ontológicamente (...) Sólo se puede investigar los valores desvelando la praxis histórica que los destruye» (Horkheimer, 1966: 49; 1971: 132).

8. El pensamiento crítico, que rechaza, en suma, la indiferencia, procura asentarse en complicado equilibrio racional a horcajadas de la historia y de su falta de racionalidad. Y nada sería menos justo que subestimar a la razón crítica arguyendo que se trata del patrimonio de una casta de filósofos reclusos tras los balcones de su confortable residencia universitaria. Piensan críticamente todos los que, en el marco de sus respectivas disciplinas, rehúsan aceptar el universo dado de los hechos como norma final de validez; entre los cuales se cuentan hoy no pocos profesionales de la semiótica. Así ocurre con un sector de los representantes del análisis del discurso, quienes no vacilan en declarar, en sus más recientes programas, que su labor no debería permanecer descriptiva ni neutral, pues el interés que la guía es el de actuar como diagnóstico lingüístico que haga posible descubrir y desmistificar los mecanismos de la manipulación, del prejuicio, de la discriminación y de la demagogia semióticas; mecanismos que hay que volver explícitos y transparentes, lo que supone una toma de posiciones por parte del investigador (Wodak, 1990: 127). T. A. Van Dijk no deja dudas al respecto: «Más allá de la descripción o de las aplicaciones superficiales, la ciencia crítica en cada dominio propone otros interrogantes, tales como los de la responsabilidad, los intereses y la ideología. En lugar de centrarse en problemas puramente teóricos o académicos, arranca de los problemas sociales principales, y por tanto escoge la perspectiva de los que sufren más, analizando críticamente a aquellos que ocupan el poder, a aquellos que son responsables y a aquellos que tienen los medios y la posibilidad de resolver los problemas. Tan simple como eso» (Van Dijk, 1990: 128).

9. Al tono y al contenido de este fragmento, no muy frecuentes en el campo de la ciencia, acaso pueda imputárseles un deje de redentorismo intelectual, o al menos una cierta candidez en cuanto a la competencia para intervenir sobre la realidad social que parece conceder a la siempre minoritaria práctica científica crítica. Pero tampoco debería olvidarse que la semiótica ha estado desde sus comienzos marcada por el muy particular carácter de su objeto, el sentido, saturado de toda suerte de implicaciones colectivas. Tanto es así que a lo largo de su historia como disciplina abundan los pronunciamientos, declarados o subrepticios, acerca del ineludible papel político, en la acepción más general, del ejercicio metadiscursivo de la semiótica. Ch. Morris, por ejemplo, iniciaba su obra mayor observando que investigar la naturaleza de los signos era mucho más que una simple práctica científica volcada hacia la obtención de menudos resultados acumulativos y verificables. Según él, la semiótica facilitaba comprender, de manera participativa, los principales problemas culturales y sociales. Morris, de hecho, asignó a los estudios semióticos un franco desempeño político al servicio de los regímenes democráticos y en contra del totalitarismo: tomar parte en un proceso educador de individuos socialmente autónomos, dotándoles de la suficiencia para analizar críticamente los ininterrumpidos flujos de signos que en adelante constituirían su entorno vital. El autor norteamericano, que consideraba lo social como una comunidad de símbolos, atribuía a la semiótica el cometido de velar por la organización racional de los símbolos comunitarios (Morris, 1962: 9, 267). Más cerca del momento presente, U. Eco ve también en la semiótica una forma de práctica a la que se subordina la estructura teórica, y precisa su emplazamiento epistemológico mediante lo que llama el «principio de indeterminación» —que nosotros preferiríamos llamar «de interrelación dialéctica»—: siendo la significación y la comunicación funciones sociales de las que depende el desarrollo de la cultura, dice Eco, significar la significación o comunicar sobre la comunicación tienen que influir sin falta en el universo del significar y del comunicar. Eco pertenece al grupo de autores para los cuales la encarecida neutralidad de las investigaciones puede fácilmente trocarse en coartada de una rutina valorativa que no confiesa de buena gana sus valores, aunque a las denuncias de las otras teorías prefiere la explicación de las actitudes de la suya. Propone así una semiótica concebida como crítica social, consciente en todo momento de que, si producir signos es en sí mismo una fuerza social, también la teoría semiótica desencadena fuerzas sociales, y entra necesariamente en el conflicto perpetuo de los distintos poderes sociales (1977: 60, 425).

---

Pero sólo en una recopilación de ensayos sobre los medios de comunicación de masas impondrá Eco a la pesquisa semiótica, de modo abierto y redundante, en tal tesitura: «Desde los sofistas, desde Sócrates, desde Platón, el intelectual hace política con su discurso (...) Comprender los mecanismos de lo simbólico a través de los cuales nos movemos significa hacer política. No comprenderlos conduce a practicar una política equivocada» (1986: 8, 294).

**10.** Luego la imagen que de la semiótica reenvían las anteriores ideas es la de un empeño que, a una conciencia más o menos aguda de sus limitaciones, añade el deseo de ser útil, de servir para algo mejor o peor determinado. De un empeño a buen seguro un poco autocomplaciente en sus mismos ribetes de ingenuidad, pero que tiene al menos el mérito de proponerse superar el estatuto positivista de neutral práctica atesoradora y autocorrectiva de saberes. Pues este último estatuto añade, a su manifiesto candor, una cierta dosis de mala fe; es decir, de interés denegado públicamente como tal interés.

**11.** Dicho esto, tanto el poner en duda la impecabilidad subjetiva y objetiva de la ciencia neutral como el sugerir que la semiótica participa activamente en la producción social del sentido desde el instante en que la somete a análisis, ni son obvios ni pueden evitar que tras ellos se levante una densa tolvanera de cuestiones por resolver. Sin ir más lejos, la misma suficiencia de la semiótica para hacer crítica de la cultura dista mucho de imponerse con una certidumbre incontestable. La dificultad mayor con que se enfrenta toda práctica cognoscitiva que, originándose en el propio eje de coordenadas ideológicas de un sistema cultural dado, ambicione alejarse de allí racionalmente, se reduce a saber si tal ejercicio de distanciamiento es de verdad capaz de generar una crítica política, y no solamente descriptiva. La respuesta que a ello dio R. Barthes tan temprano como en 1969 echa un jarro de agua fría sobre las optimistas hipótesis de Morris y de Eco: nadie, según él, habría logrado jamás forjar una crítica no cortada de su contexto de producción, pero que reaccionase contra él desde su interior, transformándolo genuinamente como un fermento negativo; para R. Barthes, la crítica política y la crítica cultural estaban condenadas a no encontrarse nunca (1969: 98). Y no parece temerario suponer que es la más o menos clara conciencia de las dificultades del pensamiento para independizarse de sus condiciones de partida la causa de que no pocos análisis semióticos, y sobre todo los que estudian los productos culturales de los medios de masas, estén tan frecuentemente repletos de denuncias políticas, cuyos alardes no son sino el reverso de una

angustiosa inseguridad en sí mismas. Resulta cómodo, en efecto, reconocer a la semiótica, de entrada y sin aclaraciones, una misión ritual, mágica y redentora, funesta para las sutiles e insidiosas modalidades de la manipulación comunicativa. Pecado de *hybris* que a menudo cometen quienes han hecho de ella su único horizonte intelectual o profesional, y que por eso incurren en la ceguera para lo ajeno o en la sobreestimación de lo propio distintivas de los hiperespecialistas. De ahí que aquellos que también trabajan sobre documentos culturales, pero sin tenerse por propietarios del secreto código de acceso tecnológico al texto, ni por detentadores de la última palabra sobre su sentido y su *ratio essendi*, dejen a veces que su mirada sobre los practicantes de la semiótica, esa «ciencia milagrosa» (Faye, 1974: 38), se cargue de ironía. Ironía condescendiente de la que se hace no menos merecedor el semiólogo cuando invoca a los dioses tutelares del valor y de la cierta comprensión de los fines: ¿es que quizá M. Weber se equivocaba al reiterar sin desmayo que una cosa son los juicios científicos, sujetos a control y verificación lógicas, y otra los juicios evaluativos, en última instancia indecibles, y objetos todo lo más de especulación metafísica? (Weber, 1992: 365-433). O, dicho de otro modo, de situarse al comienzo de las investigaciones un llamamiento a la recta actitud ética o política, ¿no correrá el esfuerzo analítico de la semiótica el albur de oponer a la ideología que analiza una pura y simple forma de contraideología, que el lector deberá asumir irreflexivamente como mejor que la analizada sólo porque el semiótico se autoinvierte mensajero de la razón crítica, o emancipadora, o incluso universal?

12. Espesas dudas de las que no es fácil librar a una disciplina, repitámoslo, en extremo sobrecargada de implicaciones y de contradicciones. Con todo, tampoco pensamos que disminuir la tensión entre el ser y el deber ser, entre la constatación neutral de los hechos y el enjuiciamiento comprometido que los trasciende, pase por una renuncia desafiante, como la del mismo R. Barthes, a conseguir el estatuto de ciencia para la semiótica ni siquiera aunque a la ciencia se le impute buena parte de culpa en la «alienación del saber» contemporánea (Barthes, 1978: 36; 1984: 55). Pues la crítica del discurso científico, cuando se lleva a cabo desde una exterioridad total respecto de él, y se adorna además con las ínfulas de un intransigente radicalismo político, gira sin pausa en torno a su propio eje inculminatorio y deja intacto lo que debería ser su objeto, la epistemología de la ciencia. P. Bourdieu ya ha desmontado de sobra, y sin piedad, las que denomina «estrategias ideológicas disfrazadas de tomas de postura epistemológicas», características de quienes, ocupando en el campo de la ciencia una posición domina-

da, y poseyendo un capital científico reducido, intentan hacer admitir como buenas sus actitudes anti o a-científicas gracias al descrédito político con el que cubren a las opciones de las autoridades científicas dominantes. Los que así actúan, apostilla Bourdieu, elevan a la categoría de revolución científica toda revolución contra el orden científico establecido: hacen como si bastara que una «innovación» sea excluida de la ciencia oficial para que pueda considerarse científicamente revolucionaria. A ello hay que replicar que el *radicalismo epistémico*, la firme voluntad de combatir el conformismo lógico de la inteligencia y la petrificación de los axiomas y procedimientos de las prácticas científicas preponderantes, no debe confundirse con la denuncia política global de la ciencia, del mismo modo que la explicitación de los apuros por los que atraviesa la weberiana teoría de la neutralidad en ciencias sociales poco tiene en común con una inoportuna reviviscencia moralizadora del humanismo de la tradición letrada (Althusser, 1976: 39; Bourdieu, 1976: 104; 1994: 102). Se diría, antes bien, que la tarea que las disciplinas críticas tienen por delante consiste en redefinir racionalmente los criterios de la científicidad, tomando en cuenta la ineludible existencia de valores y de arbitrios ideológicos previos al comienzo de cualesquiera descripción y análisis, así como lo necesario de introducir entre las condiciones de ejercicio de la ciencia una cierta idea declarada de su finalidad, para que las prácticas científicas no se conviertan en una frenética carrera circular de obstáculos en la que sólo se premia el escasamente racional más difícil todavía.

13. Los diversos modelos de investigación que hoy conviven en el fragmentado espacio de la semiótica deben mucho al paradigma aislante-inmanente. Aunque no toda la herencia por ellos recibida es desdeñable, acaso deberían trabajar más para adquirir ese componente de autoconciencia que pueda convertirlos en instrumentos de una genuina crítica de la cultura. Pues es de esta última labor de donde procede la más amplia relevancia humana del estudio de los signos.

### Referencias bibliográficas

- ADORNO, TH.W. y HORKHEIMER, M. (1966). *Sociológica*. Madrid: Taurus.  
 ALTHUSSER, L. (1976). *Positions*. París: Éditions Sociales.  
 BARTHES, R. (1969). «Un cas de critique culturelle». *Communications* 14, 97-99.

- (1978). *Leçon*. París: Seuil.
- (1984). *Le bruissement de la langue*. París: Seuil.
- BETTETINI, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOURDIEU, P. (1976). «Le champ scientifique». *Actes de la recherche en sciences sociales* 2-3, 88-104.
- (1994). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. París: Seuil.
- COURTÈS, J. (1976). *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. París: Hachette.
- ECO, U. (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- FAYE, J. P. (1974). *Los lenguajes totalitarios*. Madrid: Taurus.
- HORKHEIMER, M. (1971). *Teoría crítica*. Barcelona: Barral.
- JAMESON, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- MARCUSE, H. (1968). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Seix Barral.
- MORRIS, CH. (1962). *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires: Losada.
- PASSERON, J.-C. (1991). *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*. París: Nathan.
- PÊCHEUX, M. (1975). *Les vérités de La Palice. Linguistique, sémantique, philosophie*. París: Maspéro.
- (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos.
- PETITOT, J. (1985). *Morphogénèses du sens*. París: PUF.
- RUPRECHT, H.G. (1984). «Savoir et littérature: doxa historique/épistémé scientifique». *Degrés*, 39-40, m-m 12.
- VAN DIJK, T.A. (1990). «The future of the field: Discourse analysis in the 1990s». *Text* 10: 1/2, 133-156.
- VERÓN, E. (1984). «Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política». En *Lenguaje y comunicación social*, 133-191. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1987). *La sémosis sociale. Fragments d'une théorie de la discursivité*. Vincennes: Presses Universitaires.
- WEBER, M. (1992). *Essais sur la théorie de la science*. París: Plon.
- WODAK, R. (1990). «Discourse analysis: Problems, findings, perspectives». *Text* 10: 1/2, 125-132.
- ZIMA, P. (1994). *La déconstruction. Une critique*. París: PUF.

# LOS LÍMITES DE LO VISIBLE

**Jesús González Requena**

Universidad Complutense de Madrid

## RETORNO A SAUSSURE

Reclamamos un retorno a Saussure<sup>1</sup>. No sólo para que el pensamiento semiótico pueda salir del amodorramiento en el que parece haberse instalado en los últimos años, sino también, y de manera muy concreta, como condición necesaria para que la semiótica, ciencia de los lenguajes, pueda redefinir su posición ante el problema, tantas veces planteado como escamoteado, de las imágenes.

## CONCEPCIÓN INSTRUMENTAL

*la facultad —natural o no— de articular palabras sólo se ejerce con ayuda del instrumento creado y suministrado por la colectividad (de Saussure, 1980: 37).*

---

<sup>1</sup> El presente texto fue presentado como ponencia en las II Jornadas Internacionales de Semiótica, Bilbao, 2-10-1990.

Si ésta no ha sido la cita de Ferdinand de Saussure más repetida, si ha sido, en cambio, la que más fácilmente ha penetrado en la semiótica moderna por su fácil compatibilidad con los planteamientos de Teoría de la Comunicación. Y a un alto precio: la noción saussuriana de lenguaje quedaba así constreñida al molde de lo que la teoría de la información denominaba código.

Se imponía, de esta manera, una concepción instrumental del lenguaje, en la que éste quedaba explicado por —y reducido a— su función comunicativa.

## CONSIDERACIONES EPISTEMOLÓGICAS

*aislar la naturaleza del objeto de estudio... sin esa operación elemental, una ciencia es incapaz de procurarse un método (de Saussure, 1980: 27).*

*Lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista quien crea el objeto (de Saussure, 1980: 33).*

Rehagamos la cadena lógica —epistemológica— en la que Saussure reflexiona su práctica teórica: [1] el punto de vista [2] crea el objeto; [3] de la naturaleza del objeto [4] depende el método [5] de la ciencia en cuestión.

Y pongamos ahora nombres a cada uno de estos cinco personajes. Es más fácil empezar por el final: [5] la ciencia en cuestión: la lingüística; [4] el método: estructuralismo; [3] la naturaleza del objeto: sistema estructurado de signos; [2] el objeto: la lengua; [1] el punto de vista: ???

¿Cuál es ese punto de vista? En otros términos: ¿cuál es la primera hipótesis, el desencadenante del nuevo enfoque, de la nueva concepción del lenguaje? En suma, ¿cuál es la idea que desencadena la lingüística estructural —esa que puede permitirle definir el objeto, reconocer su naturaleza, construir el método, fundar, en suma, la nueva disciplina?

¿Qué dice Saussure al respecto? Algo aparentemente chocante: concede una gran importancia a los estudios comparativistas. Pero ¿qué es lo que estos pueden aportar? Más exactamente: ¿cuál es la sugerencia que Saussure obtiene de ellos?

Algo, después de todo, bastante sencillo: al compararse las lenguas, se ve lo que en ellas difiere mientras que, sin embargo, el mundo permanece constante. Un ejemplo. Los españoles (los castellanos al menos, calderonianos a ultranza) diferenciamos el *ser* del *estar*, diferencia que desconocen los ingleses, los franceses o los italianos. Y sin embargo, lo real sigue ahí, no se inmuta.

Así, resulta patente cómo, contra la intuición ingenua del sentido común, el lenguaje se separa de aquello que nombra; posee, frente a lo real, una considerable autonomía. Pero esa autonomía resultaba invisible mientras cada lengua era objeto de análisis separado; pues aquella capturaba al estudioso hasta imponérselo como evidentemente funcional, idóneamente ajustada a su tarea de nombrar y pensar el mundo.

En suma: el punto de partida de Saussure estriba en la problematización del lenguaje, es decir, en el reconocimiento de su densidad específica.

## LO PSÍQUICO, LO SOCIAL, LO LINGÜÍSTICO

Pero la singularidad del movimiento epistemológico saussuriano no se detiene aquí. Es necesario reparar en un paso sucesivo que ha resultado sistemáticamente silenciado en la mayor parte de la lingüística —y de la semiótica— posterior: Saussure identifica esa autonomía del lenguaje como un hecho de orden psíquico —y nada dos impediría añadir: *a priori*—:

*En el fondo, todo es psicológico en la lengua...* (de Saussure, 1980: 31).

*Mientras que el lenguaje es heterogéneo [heterogéneo quiere decir aquí: no sólo psíquico, también sonoro, matérico...], la lengua... es de naturaleza homogénea; es un sistema de signos en el que sólo es esencial la unión del sentido y de la imagen acústica, y en el que las dos partes del signo son igualmente psíquicas* (de Saussure, 1980: 41).

*Puede por tanto concebirse una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; formaría una parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general; la denominaremos semiología... La lingüística no es más que una parte de esa ciencia general...* (de Saussure, 1980: 43).

En favor de este carácter psicológico de la lengua, Saussure arguye:

*la lengua... es un sistema basado en la oposición psíquica de esas impresiones acústicas, de igual modo que una tapicería es una obra de arte producida por la oposición visual entre hilos de colores diversos; ahora bien, lo*

*importante para el análisis es el juego de esas oposiciones, no los procedimientos por los que se han obtenido los colores (de Saussure, 1980: 62)*

El significante es, pues, pura «*oposición psíquica*», que compete, como la semiología en su conjunto, a la «*psicología social*».

*¿Qué es la lengua? ... Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad en los individuos (de Saussure, 1980: 35).*

*la lengua es una convención, y la naturaleza del signo en que se ha convenido es indiferente (de Saussure, 1980: 36).*

Se trata, pues, de una oposición puramente psíquica y convencional, es decir, social. Vemos, pues, en qué sentido se habla aquí de psicología social: Saussure no confunde lo psíquico con lo individual, bien por el contrario, reclama (como hará Freud<sup>2</sup>) una dimensión social fundadora a lo psíquico. Es decir, para Saussure, como para Freud, no es la escala individual la que define el campo de lo psíquico. De ahí esa fructífera paradoja: *todo es psicológico en la lengua* y, a la vez, todo es social en ella:

*la lengua... es la parte social del lenguaje, exterior al individuo, que por sí solo no puede ni crearla ni modificarla; sólo existe en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad. Por otra parte, el individuo necesita un aprendizaje para conocer su juego (de Saussure, 1980: 41).*

*La lengua no es una función del sujeto hablante, es el producto que el individuo registra pasivamente; no supone jamás premeditación... (de Saussure, 1980: 40).*

---

<sup>2</sup> En Freud (1974: 2563-2564), el yo del individuo se construye en su encuentro con el otro ya desde las experiencias fundadoras de la relación dual y de la trama del complejo de Edipo. Por eso: «*La oposición entre psicología individual y psicología social o colectiva, que a primera vista puede parecernos muy profunda, pierde gran parte de su significación en cuanto la sometemos a más detenido examen... En la vida anímica individual aparece integrado siempre, efectivamente, «el otro», como modelo, objeto, auxiliar o adversario, y de este modo, la psicología individual es al mismo tiempo y desde un principio psicología social*».

«*...al hablar de la psicología social o colectiva se acostumbra a prescindir de estas relaciones, tomando solamente como objeto de la investigación la influencia simultánea ejercida sobre el individuo por una gran número de personas, a las que le unen ciertos lazos, pero que fuera de esto pueden ser ajenas desde otros muchos puntos de vista*».

«*Sin embargo, hemos de objetar que nos resulta difícil atribuir al factor numérico importancia suficiente para provocar por sí sólo en el alma humana el despertar de un nuevo instinto...*».

Así pues, frente a la lengua (en tanto realidad psíquica y social), el individuo no está en disposición de crearla, ni modificarla, ni siquiera de ejecutarla premeditadamente (conscientemente). Sólo puede, insiste Saussure, *registrarla pasivamente*.

La dimensión social del lenguaje se despliega en Saussure a través de la noción de contrato:

*la lengua... sólo existe en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad* (de Saussure, 1980: 41).

Pero, ¿de qué contrato se habla aquí? ¿Está acaso planteando Saussure la cuestión de los orígenes? Sabemos que eso no es posible, pues uno de los principales postulados del estructuralismo saussuriano consiste en la afirmación de que

*es una idea completamente falsa creer que en materia de lenguaje el problema de los orígenes difiere del problema de las condiciones permanentes; no hay manera, pues, de salir del círculo* (de Saussure, 1980: 34).

Es obligado, entonces, rechazar la película originaria, según la cual, 1) se constituiría la «comunidad» (o «colectividad»), 2) se firmaría el contrato y 3) se crearía el instrumento (para satisfacer necesidades de la colectividad).

Advierte Saussure: no hay origen, sino círculo. ¿Por qué? Por una cuestión obvia: porque, sin el lenguaje ¿cómo podría firmarse contrato alguno? No hay acuerdo, no hay contrato posible fuera del lenguaje, como no hay tampoco ley. Pero sin ley no hay sociedad. Es decir, la aparición de la lengua es la aparición del primer contrato, uno que no responde a ninguna voluntad, que no ha podido ser pactado, sino uno que funda la posibilidad de todo pacto. Y con ese contrato ha nacido, al mismo tiempo, la sociedad, es decir, *el vínculo social*:

*si pudiéramos abarcar la suma de imágenes verbales almacenadas en todos los individuos, encontraríamos el vínculo social que constituye la lengua. Es un tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad, un sistema gramatical que existe virtualmente en cada cerebro, o más exactamente, en los cerebros de un conjunto de individuos; porque la lengua no está completa en ninguno, no existe perfectamente más que en la masa* (de Saussure, 1980: 40).

*Al separar la lengua del habla se separa al mismo tiempo: 1) lo que es social de lo que es individual; 2) lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental (de Saussure, 1980: 40).*

Y bien, esencial de la lengua es su dimensión social:

*el «signo... es social por naturaleza (de Saussure, 1980: 43).*

*el signo escapa siempre en cierta medida a la voluntad individual o social: ése es su carácter esencial; pero también es el que menos aparece a primera vista (de Saussure, 1980: 44).*

El signo responde pues al contrato fundador, un contrato que escapa a toda *voluntad individual o social*». Ahora bien ¿no es inevitable deducir de todo ello que ese contrato ha de fundar también lo psíquico? Pues, lo hemos advertido, lo psíquico, en Saussure, no se concibe como individual sino como rotundamente social:

*El estudio del lenguaje entraña, por tanto, dos partes: una esencial, tiene por objeto la lengua, que es social en su esencia e independiente del individuo; este estudio es únicamente psíquico; la otra, secundaria, tiene por objeto la parte individual del lenguaje, es decir, el habla con la fonación incluida; esta parte es psico-física (de Saussure, 1980: 46).*

He aquí, pues, una propuesta de embergadura epistemológica para la fundación de las Ciencias del Sujeto: el sujeto, en tanto entidad psíquica, se funda en la lengua en tanto matriz de lo social.

## **LENGUAJE, INSTRUMENTO, SUJETO**

Éste será, por lo demás, el gran tema saussuriano que sólo Emil Benveniste y Claude Levi-Strauss estarán en condiciones de recoger. El segundo, a través del estudio de los mitos, sabrá reconocer cómo cada cultura teje su realidad en su lengua mitológica. Benveniste, por su parte, abrirá, en la semiótica, el espacio de la enunciación (y aún más, el de la narratividad; pero ocuparse de ello excedería con mucho los límites de este trabajo), es decir, de la configuración lingüística de

las figuras de la subjetividad. La realidad, la objetividad, en suma, como tejido de intersubjetividad.

Por ello, nada tan equívoco como esa concepción instrumental del lenguaje implícita en la teoría de la comunicación y que ha sido asimilada tan ingenua como apresuradamente por la lingüística y la semiótica modernas. Benveniste lo había advertido:

*Todos los caracteres del lenguaje, su naturaleza inmaterial, su funcionamiento simbólico, su ajuste articulado, el hecho de que posea un contenido, bastan para tornar sospechosa esta asimilación a un instrumento que tiende a disociar del hombre la propiedad del lenguaje. Ni duda cabe que en la práctica cotidiana el vaivén de la palabra sugiere un intercambio, y por tanto una «cosa» que intercambiaríamos; la palabra parece así asumir una función instrumental o vehicular que estamos prontos a hipostatizar en «objeto». Pero, una vez más, tal papel toca a la palabra (Benveniste, 1971: 181).*

Concebir el lenguaje como un instrumento significa presuponer un sujeto exterior a él que lo manipule y una realidad, igualmente exterior al lenguaje, objeto de esa manipulación. Pues todo instrumento presupone una función a la que se amolda y un agente que lo maneja. Sobre estos presupuestos, funcionales, se levanta el modelo de la comunicación: el lenguaje es reducido al código que destinadores y destinatarios manipulan y a los mensajes en los que, apartir de aquél, cifran y descifran sus ideas.

Bien leída, la teoría saussuriana conduce a todo lo contrario: no existen ideas, significados, anteriores al lenguaje que los articula, como no existen sujetos exteriores al lenguaje y que de él pudieran valerse: si el tejido de la realidad es semiótico<sup>3</sup>, si el sujeto se constituye en el lenguaje, no cabe de éste concepción instrumental alguna.

Y así, finalmente, sucede que el pretendido instrumento, lejos de adaptarse a su función (¿la comunicación?), la constituye. Parfraseando aquello que Benveniste decía de la subjetividad (*es verdad, al pie de la letra, que el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua. No hay otro testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que así se da él mismo sobre sí mismo* (Benveniste, 1971: 183), podríamos decir que el fundamento de la funcionalidad (de la postulación de lazos sintácticos entre los objetos) está en el len-

---

<sup>3</sup> Precisemos: no decimos que la realidad sea tejido semiótico. Decimos, en cambio: el tejido de la realidad es semiótico.

guaje: la predicación de funciones para las cosas es, propiamente, un movimiento de apropiación semiótica de las mismas; el lenguaje configura al sujeto a la vez que traza los modelos de su relaciones con las cosas —*esto (me) sirve para...*

Nombrar el mundo, pensar, comunicar, no son tareas cuya exigencia ha modelado el instrumento. Es el llamado instrumento el que ha modelado las tareas mismas. El lenguaje no puede ser, en suma, algo funcional o adaptado a otra cosa, sino, bien por el contrario, aquello a partir de lo cual se hace posible hablar de funcionalidad o de adaptación. Lejos de ser algo funcional en sí mismo, es la condición de toda predicación de funcionalidad. No es, por tanto, una máquina al servicio de ciertas tareas, sino la posibilidad misma de las tareas sean concebibles y, a la vez, la matriz a partir de la que ciertas máquinas pueden ser diseñadas. De otra manera, todavía: el lenguaje no es un instrumento (adaptado para la función de) resolver ciertos problemas, es la posibilidad misma de que existan problemas y de que puedan ser planteados.

Así pues, pensar el lenguaje como instrumento de comunicación equivale a invisibilizar todo lo que en el lenguaje constituye el fundamento simultáneo de lo social y de lo psíquico, de la realidad y del sujeto<sup>4</sup>. Y, necesariamente, la ignorancia de ese volumen oculto, invisibilizado, del iceberg del lenguaje, conduce a pensar equivocadamente su parte visible y superior.

## EL SIGNIFICANTE, LA RED DE SIGNIFICANTES

El carácter psíquico de la lengua constituye una pieza clave de la teoría saussuriana del signo.

*Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Ésta última no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de ese sonido, la representación que de*

---

<sup>4</sup> En ningún caso hablaremos de lo «psico-social», pues este término parece querer nombrar una zona común de superposición entre los conceptos de lo psíquico y de lo social, de manera tal que siempre quedarían regiones de lo psíquico que escaparían a lo social y viceversa. Por el contrario, las áreas de lo social y de lo psíquico se superponen totalmente, a modo de dos cualidades o aspectos indisociables de lo humano de lo cultural, si se prefiere.

*él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa representación es sensorial, y si se nos ocurre llamarla «material» es sólo en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto (de Saussure, 1980:102).*

¿En qué consiste esa «psíquica»?

*la lengua... es un sistema basado en la oposición psíquica de esas impresiones acústicas, de igual modo que una tapicería es una obra de arte producida por la oposición visual entre hilos de colores diversos; ahora bien, lo importante para el análisis es el juego de esas oposiciones, no los procedimientos por los que se han obtenido los colores (de Saussure, 1980: 62).*

He aquí el movimiento más sorprendente de la lingüística saussuriana. Lo psíquico del signo no es sólo su significado, sino también su significante, que es definido como pura *oposición psíquica* (y, por ello mismo, pues estos conceptos son solidarios, convencional, social):

*los fonemas... Para clasificar[los]... importa mucho menos saber en que consisten que lo que distingue unos de otros (de Saussure, 1980: 72).*

*Es... capital señalar que la imagen verbal no se confunde con el sonido mismo... (de Saussure, 1980: 38).*

*la lengua es una convención, y la naturaleza del signo en que se ha convenido es indiferente (de Saussure, 1980: 36).*

Y, finalmente:

*[El significante lingüístico] en su esencia no es en modo alguno fónico, es incorpóreo, está constituido no por su sustancia material, sino por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás (de Saussure, 1980:106).*

*...en la lengua no hay más que diferencias... en la lengua no hay más que diferencias sin términos positivos... (de Saussure, 1980: 106).*

El fonema importa —a la lingüística—, no por su *consistencia*, no por su *sustancia, material, fónica*, es decir, no por su *naturaleza*, por su *sonido*, sino por lo que lo *distingue* de los demás fonemas, por las *diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás*.

He aquí, finalmente, la pieza clave del pensamiento de Saussure: el descubrimiento de que la cultura, de que lo psíquico y lo social se fun-

damentan sobre algo que se sitúa al margen de toda sustancia, de toda materialidad: el significante entendido como pura diferencialidad sin sustancia alguna: *en la lengua no hay más que diferencias sin términos positivos...*

Pero no tiene sentido pensar el significante aislado: constituido sobre el principio de diferencialidad, el concepto de significante es indisociable de la noción de sistema: siempre hay, al menos, dos significantes que se constituyen a partir de un sistema de diferencialidad. Y así, al mismo tiempo, la noción de sistema descubre un sentido inesperadamente preciso: el sistema lingüístico es, básicamente, una red (estructurada) de significantes.

## ONTOLOGÍA: LO REAL, LA ASIGNIFICANCIA

Pero toda red debe enredar algo, debe servir para recubrir y apresar algo.

Va siendo hora de decirlo: el estructuralismo no puede pretender absorber el universo: la semiótica, para no ahuecarse, debe reconocer, en su límite —pero un límite que debe ser suficientemente poroso— alguna ontología. En la misma medida en que la realidad descubre su tejido semiótico, intersubjetivo, debe reconocerse ese otro espacio, más allá del lenguaje y que le es irreductible: el espacio de lo real.

Lo Real. Precisamente aquello que se manifiesta en la experiencia del sujeto allí donde ésta se resiste al orden semiótico: lo singular en el tiempo y en el espacio, lo que escapa al orden necesariamente abstracto, categórico, funcional, de los signos de lo verosímil, de la inteligible.

Lo real, es decir, lo que es. El mundo, si se prefiere, de las cosas en sí kantianas, en el límite siempre hostiles, impermeables a toda percepción y a toda nominación. Y aquello, también —tal es la más inquietante sugerencia lacaniana— que horroriza, precisamente por eso mismo: porque escapa a toda percepción, porque se resiste a toda nominación, a toda formalización.

Lo real es, sin duda, aquello de lo que nada dice Saussure, salvo en tanto que lo descarta para poder aislar la originalidad del significante,

ése su ser pura diferencialidad. Pero sin embargo, por la lógica de este mismo movimiento que conduce a afirmar el carácter puramente metafísico —en el sentido literal— del significante, su definirse por oposición a toda física, a toda materialidad, lo físico, lo matérico, emerge bajo el inusitado aspecto de lo real. Si el significante es pura diferencialidad, lo real, por situarse fuera de toda diferenciación, se descubre como asignificancia.

## LA REALIDAD, EL SIGNIFICADO

Es en el juego de estas dos dimensiones extremas (la de la pura diferencialidad del significante y la de la extrema asignificancia de lo real) donde la realidad encuentra su lugar.

El sistema de la lengua, la malla conformada por la red de significantes, recubre lo real a modo de un tejido que a la vez lo formaliza, lo neutraliza y lo oculta.

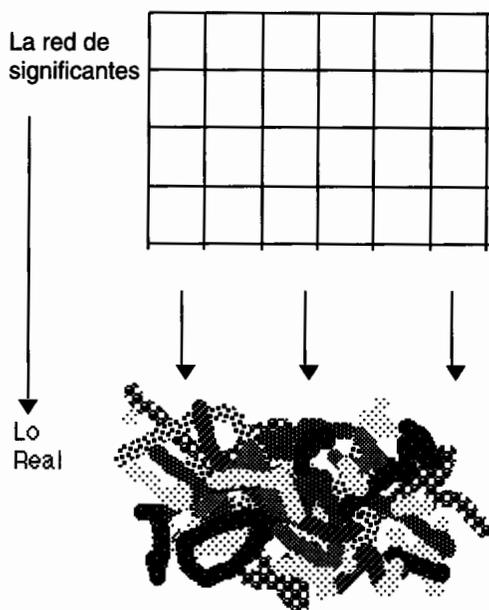
En tanto formaliza, en tanto ordena y teje, la malla de los significantes configura la realidad como eso del mundo que deviene pensable, inteligible, previsible y manipulable. Es decir, la realidad en tanto universo semiótico.

Puede decirse entonces que el significado es, después de todo, el efecto del significante<sup>5</sup>: la red de significantes (de diferencialidades) de la lengua, en tanto recubre lo real con su tejido, configura un sistema de *locus*, de lugares semánticos que reconocemos como significados.

En la jerarquía conceptual de la *episteme* saussuriana, la noción de significado se descubre así, necesariamente, supeditada a la noción nuclear de significante. Los significados, en tanto entidades semánticas, son los efectos del recubrimiento de lo real por la malla de significantes; de ahí la ambivalencia esencial de todo significado: nombra a la vez que recubre, que neutraliza y tapa una porción de lo real.

---

<sup>5</sup> En esta idea, implícitamente presente en la obra de Saussure, coinciden Jacques Derrida (1971) y Jacques Lacan (1981).



## LA REALIDAD/LO REAL

Si el significante es literalmente meta-físico (si su existencia se sitúa más allá de toda física), se descubre, entonces, una física que está más acá de todo significante: esa física radical que es la de lo Real.

Pero es necesario advertirlo: la física de lo Real es verdaderamente radical, está fuera del orden del lenguaje y discurso alguno puede aprehenderla. La física que entendemos —o las que podemos llegar a entender— forma parte de la realidad: está configurada por el tejido del lenguaje. Tanto más precisa, tanto más formalizada, tanto más sometida a la lógica de los números, tanto más semiótico es su tejido: los números también son signos, y de los más puros.

Y por otra parte, no sólo los números son signos, sino que nos devuelven una propiedad esencial de estos: su finitud y, a la vez, su carácter discreto y categórico. Son ellas cualidades solidarias: porque los signos son finitos y discretos, porque se pueden contar, porque su número es siempre restringido, permiten formalizar, configurar, categorizar la Realidad. Y al hacerlo —he aquí de nuevo la ambivalencia— tapan lo Real.

Tal es la ambivalencia esencial de todo significado: el signo nombra, formaliza, ordena, vuelve inteligible. Y, en la misma medida, amortigua, neutraliza, tapa.

La malla, al recubrir lo Real, genera la Realidad por una operación de nominación, que es siempre una operación de categorización que suprime toda singularidad:

|             |   |            |                |               |
|-------------|---|------------|----------------|---------------|
| Signo       | : | nominación | :              | real          |
| X           | : | nombra:    |                | x, x', x''... |
| (categoría) |   |            | (singularidad) |               |

De tal manera que:

El significado de X conforma un conjunto del tipo { x, x', x''... }

Observemos, en todo caso, que el carácter categórico del signo es la condición de la significación. Lo puramente singular, en el espacio y en el tiempo, es, por definición, insignificante (nosotros preferiremos decir, para no perder de vista las asperas aristas de lo real: asignificante). Sólo con el signo, con el significado en tanto categoría, es posible lo significativo, lo previsible, lo inteligible, la ley, en suma.

## ARBITRARIEDAD

Ahora bien, ¿cuál es la condición de:

significado de X = { x, x', x''... }?

Si tenemos en cuenta que:

$x \neq x' \neq x'' \neq \dots$

Y que, por otra parte, la existencia misma de X genera un principio de equivalencia en la serie de sus ocurrencias:

$x(>Sdo. \text{ de } X) \div x'(>Sdo. \text{ de } X) \div x''(>Sdo. \text{ de } X) \div \dots$

Debemos concluir que, necesariamente:

Ste. de X  $\neq$  x  
 Ste. de X  $\neq$  x'  
 Ste. de X  $\neq$  x''  
 Ste. de X  $\neq$  ...

Se trata, en suma, del carácter arbitrario del signo:

*El lazo que une el significante al significado es arbitrario, o también, ya que por signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un significante y un significado, podemos decir más sencillamente: el signo lingüístico es arbitrario.*

*el principio de lo arbitrario no es impugnado por nadie; pero con frecuencia es más fácil descubrir una verdad que asignarle el lugar que le corresponde (de Saussure, 1980: 104).*

*arbitrario... queremos decir que es inmotivado, es decir, arbitrario en relación al significado con el que no tiene ningun vínculo natural en la realidad (de Saussure, 1980: 106).*

La arbitrariedad del signo, he aquí la pieza clave del armazón teórico saussuriano: arbitrariedad del signo, es decir, relación arbitraria entre el significante y el significado, pero también, esencialmente, relación de arbitrariedad del significante con respecto a lo real. Pues sólo a ello puede referirse Saussure cuando dice del significante que es *arbitrario en relación al significado con el que no tiene ningun vínculo natural en la realidad*.

O en otros términos: la radical arbitrariedad del significante, esa propiedad que le permite oponerse a lo real para formalizarlo y categorizarlo (y neutralizarlo, y recubrirlo), para, en suma, tejer la realidad, no puede tener otro fundamento que su inmaterialidad, que su ausencia de toda positividad, su ser pura diferencialidad.

## EL IDEAL DEL PROCEDIMIENTO SEMIOLÓGICO

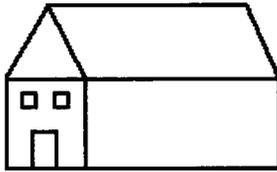
Saussure tiene, además, buen cuidado en dejar claro que la arbitrariedad no es sólo la propiedad del un tipo específico de signos —los lingüísticos—, sino la propiedad esencial de todo signo:

*Cuando la semiología esté organizada, deberá preguntarse si los modos de expresión que se apoyan en signos completamente naturales como la pantomima le corresponden legítimamente. Suponiendo que los acoja, su principal objeto no dejará de ser por ello el conjunto de sistemas fundados sobre lo arbitrario del signo. En efecto, todo medio de expresión aceptado en una sociedad descansa en principio sobre una costumbre colectiva o sobre la convención, lo cual es lo mismo. Los signos de cortesía, por ejemplo, dotados a menudo de cierta expresividad natural (piénsese en el chino que saluda a su emperador posternándose nueve veces hasta el suelo), no dejan de estar fijados por una regla; es esa regla la que obliga a emplear-*

*los, no su valor intrínseco. Puede por tanto decirse que los signos enteramente arbitrarios realizan mejor que los otros el ideal de procedimiento semiológico (de Saussure, 1980: 105).*

Saussure no descarta la cuestión de la « semejanza » o de la « analogía »: a ella se refiere a través de la expresión *signos naturales* o *dotados de una cierta expresividad natural*, pero advierte, a la vez, que, en la medida en que se trate de un signo, sometido a un sistema estructurado (es decir: integrado en un lenguaje, en un sistema de signos) ha de ser, en todo caso, convencional, sometido a una *regla* y, por tanto, arbitrario: de ello depende y en ello estriba su carácter semiótico (es decir, recordémoslo, psíquico y social, cultural, no natural).

Veámoslo a través de algunos ejemplos:



“casa”

La gran variedad de casas existentes permite percibir muy bien el problema: ningún signo icónico puede recubrir la extensión « casa », salvo que el código sera cerrado, limitado el número de sus signos: pero entonces lo arbitrario se impone: si la casa pintada puede nombrar también un rascacielos, es que muchos de sus elementos dejan de funcionar por su iconicidad: se convierten en arbitrarios. Y se constata así como la arbitrariedad es un efecto inmediato del sistema semiótico (en tanto conjunto estructurado de elementos limitados y reglados).



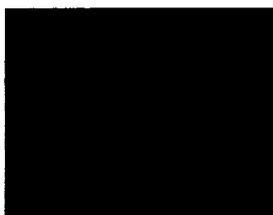
“mujer”

El mismo problema: el icono que descodificamos como equivalente al signo lingüístico « mujer » sólo podrá cubrir la extensión de éste en la medida en que forme parte de un código cerrado que le destine la tarea de designar a todas las mujeres. Pero entonces ni siquiera su

esquemática falda resultará pertinente: el coste de nombrar a todas las mujeres, incluso a las que visten pantalones, pasa por una extrema arbitrarización de la imagen en tanto signo icónico.

Parece quedar claro, por tanto, que el funcionamiento de la imagen, en tanto signo, depende de su arbitrariedad (la arbitrariedad constitutiva de todo lenguaje en tanto sistema de signos). Pero reconocer este hecho no supone negar la presencia, en la imagen, de una dimensión analógica. Pues, precisamente, las imágenes no tienen por que quedar agotadas en su dimensión semiótica. Resulta obligado, por tanto, explorar la dimensión analógica de la imagen e interrogar su relación con su funcionamiento semiótico.

Míremos ahora esta otra imagen:



Sin duda es posible, de nuevo, leerla, descodificarla. Pero nuestra mirada, al encontrarse con ella, ha participado, también, de otro juego. Pues esta imagen es, además, deseable. Y esta deseabilidad escapa al orden de la información y al de la significación. De hecho, tanto más deseable resulta, tanto más se detiene en ella nuestra mirada más allá del tiempo necesario para agotar su contenido informativo y significativo puede incluso que hagamos con ella lo que no haríamos con ningún signo: guardarla, coleccionarla y, en ocasiones, buscar la complicidad de otros mostrándosela.

Es preciso insistir: esta deseabilidad escapa tanto al campo de la información como al de la significación. Y obliga, por ello, a atender a otro campo, es decir, a otro registro: el del deseo.

## **LA IMAGEN Y EL DESEO**

Es necesario insistir en la diferencia entre la economía del signo (lingüístico o icónico), que es una economía sintáctica y semántica, y la economía de eso que, en ciertas imágenes, funda su deseabilidad.

Sería ingenuo atribuir esa deseabilidad a la semejanza entre la propia imagen y el objeto empírico, en sí deseable, al que remite. Pues, en rigor, es necesario reconocer que lo deseable no es nunca el objeto empírico, sino su imagen.

La mejor prueba de ello puede encontrarse en la inevitable decepción que acompaña siempre a la posesión del objeto deseado. Decepción que muestra el desajuste entre la imagen del objeto (que suscita el deseo) y el objeto empírico mismo realmente poseído: en este desajuste se manifiesta la razón de la insaciabilidad estructural del deseo humano, y resulta capital, en cualquier caso, para comprender el estatuto de la imagen y su esencial vinculación con la temática del deseo.

Si el destino del objeto empírico es decepcionar, es porque lo que realmente deseamos no son objetos empíricos, sino algo que no tiene relación con lo real: puras imágenes, es decir, y nunca más propiamente, imágenes imaginarias. O dicho en otros términos: el objeto de deseo no tiene realidad, es puramente imaginario. Y por ello, todo deseo es ilusorio.

Lo que nos conduce, inesperadamente, a reconocer un específico de la imagen, lo que no existe más que en ella, lo que, a pesar de todas las ilusiones, no existe en ningún otro lugar: lo imaginario, es decir, los espejismos del deseo. Por ello, si existe una imagen ejemplar, una que mejor muestre lo que de específico hay en las imágenes, ésa es la imagen del loco que delira, pero también la de los enamorados cuando se miran y, finalmente, todas las que movilizan nuestro deseo hacia objetos que, antes o después, habrán de decepcionarnos.

Y bien, todas estas imágenes imaginarias son imágenes delirantes. Por eso, toda reflexión sobre la temática de la seducción —incluida la seducción publicitaria— debería comenzar por ellas.

Es decir, las imágenes delirantes no son descodificadas, son reconocidas como imágenes identificatorias, reenvían a lo que Jacques Lacan ha identificado como la fase del espejo, el estadio de las primeras imágenes formadoras del Yo prelingüístico.

## LA GESTALT

Hemos dicho: lo que en las imágenes captura el deseo escapa, por ello mismo, al ámbito de la comunicación, no responde a una actividad de descodificación. Y bien, todo ello nos obliga a un encuentro con la teoría de la *Gestalt*.

Como se sabe, la teoría de la *gestalt* se ocupa de la forma. Describe el poder de las buenas formas y propone su tipología. Ahora bien, si se presta atención a las grandes leyes *gestálticas* (proximidad, semejanza, clausura, buena forma...) (35), no resulta difícil reconocer la existencia de una noción general de forma que, más o menos implícita o explícitamente, sustenta y ordena la fecundidad del pensamiento *gestáltico*. La buena forma se caracteriza por: [1] su capacidad integradora, [2] su organicidad, [3] su unicidad. Y todo ello se resume en lo que, por constituir la intuición de partida que todo lo sustenta, acaba por desdibujarse: si la forma se percibe, es porque [4] puede separarse del fondo. Tal es la matriz semántica del pensamiento *gestáltico*:

forma / fondo

Conocemos bien su límite: no es capaz de semantizar más allá, y por eso termina por constituir una teoría perceptiva, por sí sola, bien pobre. O, en otros términos, resulta incapaz de pensar la relación entre la *gestalt* (la *imago*, la buena forma) y el significante.

Pero ello no debe conducirnos a subestimar la importancia de la aportación *gestaltista* al saber sobre el sujeto: si la forma se percibe, es porque se diferencia del fondo; no está desdibujada, sino que se dibuja: tiene perfil, contorno, piel. Se recorta del fondo. Basta con dar un solo paso hacia adelante para comprender que la Gestalt se ocupa del poder de fascinación de las imágenes. O formulado en términos psicoanalíticos: con toda buena forma me identifico, porque a través de ella me reconozco como unidad: tiene, como yo, piel.

## ANALÓGICO

Todo invita, en este contexto, a retomar la teoría lacaniana (Lacan: 1983) de la construcción del yo humano utilizando, en espejo, la imagen del otro. Para un sujeto que carece de dominio motor, que no tiene noción de su identidad corporal, el otro ofrece una imagen unificadora sobre la que concebirse, en la que identificarse. Y realmente, el otro, el primer otro, la madre, es una figura constante, autónoma, integrada, unitaria... y, también, una figura móvil, que se recorta sobre el fondo certificando su unidad e integración.

Lo hemos dicho: la buena forma se caracteriza por la integración armónica de sus elementos (¿como el rostro humano? ¿como el rostro de la madre que mira a su bebé?) y tiene perfil, contorno, piel. Con

toda buena forma me identifico, porque en ella reconozco la metáfora de mi (ansiada, y en buena medida imaginaria, tantas veces desmentida por lo real) unidad. O en otros términos, todavía: las leyes de la *gestalt* describen con notable precisión ciertos mecanismos imaginarios por los que el sujeto humano reacciona antropomórficamente ante las constelaciones estimulares que le rodean. En suma: la buena forma es la forma antropomórfica.

Sería posible, entonces, proponer un nuevo estatuto a esa noción, de analogía, que tantos problemas ha planteado a la semiótica (pero de la que, contra todo esfuerzo, nunca ha logrado deshacerse). Hablar de parecido es, en el límite, no decir nada. Postular el «parecido», la «analogía», entre una imagen y un objeto es no decir nada —es construir un enunciado tautológico— mientras no se clarifique la noción misma de semejanza, es decir, mientras que no se identifique aquello sobre lo que se fundamenta la idea de parecido.

Por ello propondremos definir lo analógico como todo aquello que puede constituir una *imago* es decir, una buena forma, una forma identificatoria.

## **PERCEPCIÓN: SEMIÓTICO, IMAGINARIO: REALIDAD**

Seguramente, desde los sectores más conservadores de una semiótica inquietantemente cada vez más rígida, se nos acuse de difuminar los límites de la geografía semiótica al apelar a las problemáticas del deseo (psicoanálisis) y de la forma (teoría de la *Gestalt*).

Respondamos, pues: no difuminar esos límites, sino redefinirlos. Pero sin por ello abandonar la geografía cuya carta levantara Saussure cuando identificara lo semiótico con lo psíquico.

Por lo demás, la reapertura de la problemática de la percepción ha sido puesta sobre el tapete desde que se ha planteado la cuestión del «lenguaje del mundo natural». Pues este «mundo natural» (Greimas: 1973) es un mundo percibido, sin duda estructurado semióticamente, pero también —y, necesariamente a la vez— deseado.

Lo hemos advertido: las imágenes pueden funcionar como signos; es decir, como imágenes icónicas: imágenes sometidas a un régimen de pertinencia (= un código).

Pero funcionan también, en todo caso, como *imago*s, objetos de deseo imaginarios.

Pues bien, el tejido de la realidad parte necesariamente de esas dos dimensiones —semiótica e imaginaria— de la imagen:

SEMIÓTICO



diferenciación  
significante  
arbitrario  
lo que se estructura  
lo que objetiva  
topología

IMAGINARIO



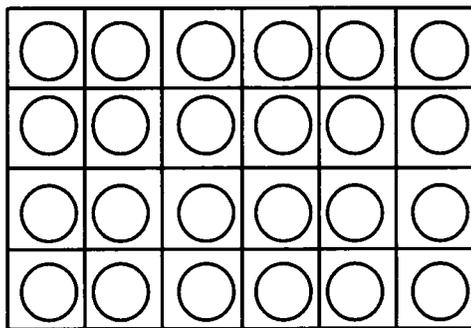
unicidad  
*imago*  
analógico  
lo que se parece  
lo que se reconoce-identifica  
*gestalt*

El deseo, el investimento deseante del mundo, cohesiona todo acto perceptivo. El significante —la red de significantes—, por su parte, lo estructura, es decir, lo codifica.

Así, las leyes de la percepción —que son las que rigen la configuración de la realidad en tanto universo perceptivo—, se nos descubren reguladas por dos componentes bien diferenciados: un componente imaginario (*gestáltico*, analógico, identificativo), y un componente semiótico (estructurado, arbitrario, digital).

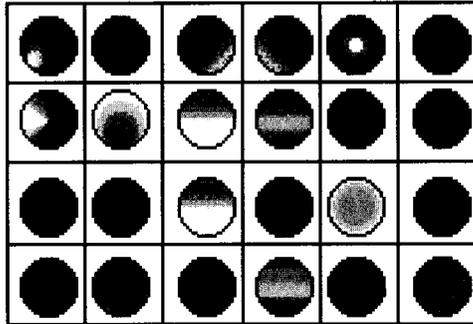
**LA REALIDAD**

La Realidad aparece, entonces, como resultado de la combinación de esas dos series de componentes: significante y forma, es decir, barra y contorno, perfil, piel:



La red de, significantes constituye el casillero, la topología de las casillas, y las imagos las llenan unificandolas, dotándolas de forma.

Emerge así la realidad como resultado de la buena integración entre el orden semiótico y el orden imaginario. La realidad: universo de objetos a la vez identificatorios y discretos, a la vez deseables y significativos:



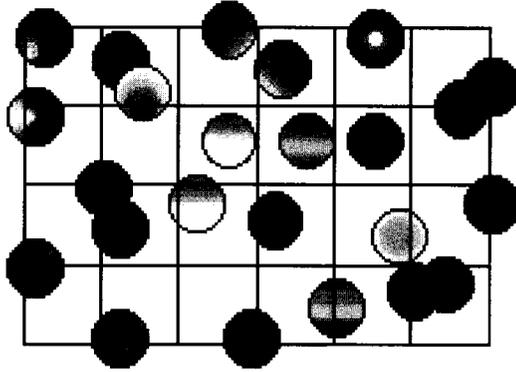
## EL SIGNIFICADO

Podemos imaginar el «mundo natural» (la realidad, preferimos decir nosotros) como un gran conjunto de etiquetas. La red de significantes construye la casilla y la *gestalt* la dota de forma (de antropoforma).

Aparece, por este camino, un resultado secundario que no obstante se nos antoja valioso: el significado se descubre, entonces, como el resultado del juego de oposiciones entre los significantes, pero también de la *imago* que viene a ocupar la casilla por aquellos recortada: de ahí esa aparente densidad, substancialidad, que tanto ha dificultado el avance de la lingüística moderna. Podemos comprender ahora cómo esa sustancialidad existe y es, a la vez, y muy precisamente, imaginaria.

## LA LOCURA

Pero la integración entre el orden semiótico y el imaginario no está garantizada. La realidad puede quebrarse, estallar, en la experiencia psicótica. En la locura, lo real —en tanto roca dura de la experiencia impermeable al tejido de la realidad—, literalmente, brota:



## MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DE LO VISIBLE

Más allá de lo visible, lo opaco, lo no transparente (lo ininteligible): lo Real.

Lo Real, es decir, lo que no tiene estructura (lo asignificante), lo que carece de *imago* (lo no antropomórfico, lo indeseable), lo que rompe todo orden de verosimilitud y de inteligibilidad. Algo de ello —Barthes supo intuirlo, siquiera confusamente— ha brotado en la fotografía (Barthes: 1982)<sup>6</sup>.

Más allá de lo visible, lo real: allí donde el discurso (y, con él, la percepción) se desgarran y donde el sentido se quiebra. Allí, en suma, donde la percepción conoce su shock, que no puede dejar de ser traumático.

Y bien, en ese sentido, debemos asentir con Sófocles y con la Biblia: lo visible es el campo del engaño. El saber está siempre más allá de sus límites.

## ADDENDA

Aguardamos, todavía, una objeción; aquella que afirmará que, después de todo, todo eso (la imagen, el deseo, lo real, la locura) escapa a la semiótica, se sitúa más allá de sus límites.

---

<sup>6</sup> En otro lugar (González Requena: 1989) hemos esbozado una teoría de la imagen que trata de hacerse cargo de esta brillante sugerencia barthesiana.

Pero esta respuesta es ya insostenible. Quizás fuera aceptable para la lingüística en tanto ciencia de la lengua. Pero resulta insostenible para la semiótica una vez que ésta disciplina ha decidido definirse como ciencia de los discursos. Y ello porque, allí donde se constituye el discurso por oposición a la lengua, se encuentra siempre el sujeto y, con él, su imagen, su deseo, pero también esos desgarros, presentes en todo tejido discursivo, a través de los que lo real deja su huella.

Y, después de todo (y aunque la semiótica sigue pretendiendo no saber nada de ello), los locos también hablan. O más exactamente: distinguiamos al loco por la profusión de desgarros que atraviesan su discurso.

### Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (1982). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BENVENISTE, E. (1971). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- DE SAUSSURE, F. (1980). *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.
- DERRIDA, J (1971). *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FREUD, S. (1974). *Psicología de masas y análisis del «yo»*. En *Obras completas*, vol. VII. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989). *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real*. Madrid: Akal.
- GREIMAS, A.-J. (1973). «Condiciones de una semiótica del mundo natural». En *torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- LACAN, J. (1983). *El Seminario 2: El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona: Paidós.
- (1981). *Aún, El Seminario 20*. Barcelona: Paidós.

# HACIA UNA SEMIÓTICA TEXTUAL PEIRCIANA (I)

**Dinda L. Gorlée**

SIGV, La Haya & Universidad de Viena

## (1) UNA DEFINICIÓN FUNCIONAL DE TEXTO

El objeto de este proyecto de investigación es el fenómeno *texto*. Parecerá obvio empezar con una definición de lo que exactamente debe entenderse por el término *texto*, pero no resulta sencillo. El término *texto* no solamente se utiliza para referirse a objetos muy dispares, sino que además puede contemplarse desde numerosos puntos de vista. En la actualidad, casi cualquier secuencia de palabras —*Guerra y paz*, un haiku, la letra de una canción de los Beatles, el *Diario* de Ana Frank, una lista de la compra, una entrevista radiofónica, una receta médica, etc.— puede considerarse *texto* y, por lo tanto, ser filtrado a través de la misma malla de procesamiento textual. Lo mismo puede aplicarse a fenómenos no verbales o parcialmente verbales como un tebeo, la representación de una ópera, un paisaje urbano o una vestimenta teatral. Lo que diferentes *textos* tienen en común y lo que los diferencia

ha quedado, demasiado frecuentemente, implícito y, al parecer, ha de ser comprendido intuitivamente. Consiguientemente, lo que es un *texto* (y lo que *no* es un *texto*) es sujeto de interpretaciones muy diversas y, más que aclarado, se ha oscurecido. A pesar de esta confusión, el término *texto* se utiliza y se comprende constantemente, por lo que debe suponerse que, llegado el caso, intuimos de alguna manera si el objeto que tenemos delante puede o no calificarse de *texto*, comprensión que manifiestamente no necesita una definición formulatoria para producirse.

Aun concebido como entidad exclusivamente verbal, el fenómeno *texto* no puede ser estudiado únicamente con métodos lingüísticos. El estudio textual ha pertenecido tradicionalmente al dominio de la erudición literaria, junto con otras disciplinas orientadas al *texto* verbal como la etnología/etnografía, la historia, la filosofía, los estudios religiosos y los estudios jurídicos. A ellas se han unido más recientemente la sociología, la psicología y la psiquiatría. La investigación teórica del *texto* es en alto grado interdisciplinaria (o transdisciplinaria). Esta investigación, además de las disciplinas relacionadas con el lenguaje —como poética, retórica, estilística, lingüística (general), semántica, (pragmática) lingüística, teoría del acto lingüístico, teoría del signo— comprende otras disciplinas humanísticas como la filosofía en sus varias ramas y especialidades, la psicología, la sociología, la etnometodología, así como otros campos de investigación interdisciplinaria —teoría de la traducción<sup>1</sup>, el estudio de la inteligencia artificial, teoría de la información, etc—. Podemos pues concluir de este complejo transdisciplinario que la mejor manera de analizar el fenómeno *texto* es mediante una aproximación holística, en el marco de la semiótica general.

La dificultad de llegar a una definición concisa y a la vez exhaustiva de *texto* también se refleja en el escaso acuerdo que existe entre los teóricos sobre lo que exactamente constituye un *texto*. Para citar un ejemplo: Sture Allén observa que un *texto* escrito o hablado puede entenderse, entre otras cosas, como:

...un mensaje en una situación comunicativa, una acción, la manera de organizar un contenido dado, el modelo de un mundo posible, un medio de suprimir información, un campo experimental de análisis gramatical y léxico, la

---

<sup>1</sup> Sobre este campo de investigación, véase Gorlée (1992) y las referencias que allí se facilitan.

aplicación de un modelo generativo, un flujo de datos lingüísticos, el reflejo del temperamento de un autor, un cuadro de costumbres, un pronóstico de ciertas reacciones en el receptor o receptores (Allén, 1982: 15-16)<sup>2</sup>.

Lo que estas descripciones dispares tienen en común es que todas pueden referirse a un objeto significativo, observable, pero nada más. De esta lista, de ningún modo exhaustiva, se desprende que *texto*, como noción y como artefacto puede interpretarse de muchas maneras diferentes y que aunque se conciba exclusivamente como entidad lingüística, no es posible estudiarlo adecuadamente exclusivamente con métodos lingüísticos. Como se ha indicado, dado el carácter transdisciplinar de las investigaciones textuales, el fenómeno del *texto* debe investigarse holísticamente en el marco de la semiótica de tradición norteamericana. Brevemente, lo que me propongo es razonar esta decisión metodológica y desarrollar una teoría (aún provisoria y parcial) del *texto* basada en las ideas semióticas de Charles Sanders Peirce.

Si bien el concepto de *texto* resulta difícil de definir, ello no ha impedido que se haya intentado repetidamente. Ciertamente, *texto* ha sido definido y redefinido una y otra vez por multitud de estudiosos y desde muy diferentes puntos de vista. Lo que hay que integrar en tal definición son los dos aspectos, al menos, de «lo que es un *texto*». Por una parte, debe clarificarse el *status* ontológico adjudicado a la entidad «texto» (abstracto/concreto, general/individual, código, productor, receptor) y, por otra, deben establecerse las cualidades «esenciales» de los *textos* (Lieb, 1981). Con un enfoque lingüístico, repetimos, estos problemas sólo pueden tratarse parcialmente; mientras que desde la más amplia perspectiva de la semiótica general debe considerarse que un *texto* es un signo lingüístico complejo, expresado en lenguaje articulado y que funciona como agente comunicativo. En sus definiciones (y repetidas redefiniciones) Peirce no identifica *signo* con signo lingüístico, sino que considera signo cualquier fenómeno perceptible (visual, auditivo, olfativo u otro) que funciona como signo; es decir, que comunica un mensaje a alguna mente que lo interpreta. En esta amplia concepción del signo, el intercambio de mensajes en el lenguaje verbal (es decir, en *textos*) es una forma de comunicación, restringida a los humanos y altamente sofisticada si se la compara con los actos de comunicación no verbales que tienen lugar entre todos los seres vivos, tanto humanos como no humanos. Con todo lo vago,

---

<sup>2</sup> Todas las traducciones son mías.

y quizás demasiado amplio que pueda parecer a primera vista el concepto peirciano de signo, me aventuro a sugerir que puede utilizarse con fruto en toda su amplitud si se aplica, primero a la definición y, luego, a la subsiguiente investigación del fenómeno, verdaderamente calidoscópico, del *texto*.

Antes de pasar a centrarme en el concepto semiótico de *texto*, presentaré varias definiciones procedentes de diferentes teorías lingüísticas o relacionadas con la lingüística. Dado el objetivo de este artículo, debo limitarme a una selección de las definiciones, sin pretender tampoco discutir las exhaustivamente. Lo que frecuentemente constituye un problema a la hora de distinguir entre un concepto lingüístico y un concepto semiótico del *texto* es que las teorías semióticas basadas en Ferdinand de Saussure, a diferencia de las basadas en Peirce, son fundamentalmente lingüísticas y toman el lenguaje como modelo director. Así lo ilustra Klaus Brinker en su definición de *texto* como «una secuencia coherente de signos verbales o complejos de signos que no se hallan incrustados en otra unidad más extensa» (Brinker, 1979: 3). En esta más bien estática definición, se acentúa la sintaxis (estructuras de signos y su relación jerárquica), mientras que el significado y el uso (los aspectos semánticos y pragmáticos) se difuminan y hasta se ignoran.

Los lingüistas británicos Michael Halliday y Ruqaiya Hasan (1976: 1) definen el *texto* así: «La palabra TEXTO se utiliza en lingüística para referirse a un pasaje, escrito o hablado, de cualquier extensión, que forma un conjunto unificado». Más tarde esta definición, que abarcaría todas las expresiones verbales se matiza y modula:

Generalmente, sabemos cuando un espécimen de nuestro lenguaje constituye un texto o no. Esto no quiere decir que nunca puede haber certeza. La diferencia entre un texto y una colección de oraciones sin relación entre sí es después de todo una cuestión de grado... Un texto puede ser hablado o escrito, prosa o verso, diálogo o monólogo. Puede ser cualquier cosa, desde un simple proverbio a toda una obra dramática, desde un breve grito de socorro a un debate de horas en una reunión. Un texto es una unidad de lenguaje en uso. No es una unidad gramatical, como una cláusula u oración ... Un texto no es algo como una oración, sólo que más grande; es algo con carácter diferente al de una oración. Un texto debe considerarse una unidad SEMÁNTICA: una unidad, no de forma, sino de significado (Halliday y Hasan, 1976: 1-2).

Esto significa que, más allá de la intuición, existe una distinción lingüística (al menos en principio) entre lo que es *texto* y lo que no lo es,

y que esta distinción tiene como base el significado. Un *texto* tiene sentido, mientras que un *no-texto* no lo tiene; la diferencia está en la presencia o ausencia de lo que se llama *textura*. Para Halliday y Hasan (1976), *textura* es lo que define a un *texto*, en oposición al objeto verbal sin *textura*, el *no-texto*. *Textura* es la propiedad de conexión, resultado del establecimiento de relaciones lexicogramáticas que enlazan entre sí las partes del *texto*; y el *texto* deriva su *textura* del hecho de que funciona como una unidad significativa con respecto a su situación contextual, es decir, a su entorno sociocultural.

Este concepto funcional-semántico del *texto* de Halliday y Hasan ha sido más tarde adoptado y desarrollado en la lingüística textual. Según Harald Weinrich:

Entre todas las unidades lingüísticas imaginables, la unidad oral o escrita llamada «texto» (más precisamente, «texto-en-una-situación») es la que ocupa el lugar más prominente como única unidad dada. Confinada por unos marcadores que delimiten su uso comunicativo ... se entiende como evidencia comunicativa. El texto no necesita ser definido (1981: 228).

Si se da por descontado que el *texto* es el «*primum datum* de la lingüística» (Weinrich, 1981:228), está asimismo claro que este lingüista considera el *texto* como una unidad de comunicación. Así lo vuelven a afirmar más explícitamente Robert De Beaugrande y Wolfgang Dressler (1981: 3-14 y *passim*), para quienes un *texto* es un suceso, un «sucedido comunicativo» en el cual deben cristalizarse siete cualidades de lo que ellos llaman *textualidad*. Estas cualidades son cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad (*vid.* De Beaugrande y Dressler, 1981).

La siguiente definición en la que se acentúa la dimensión comunicativa del *texto* es de Pier M. Bertinetto: «A manera de esbozo y provisionalmente, esta unidad podríamos entenderla como una expresión verbal tal que: (a) es producida por un emisor real (esto es, por un individuo único definido en el tiempo y el espacio), y (b) constituye un acto comunicativo completo» (1979: 144). En esta visión pragmática, la cualidad de «ser un *texto*» —su *textura*, su *textualidad*— se define situando el *texto*, no en un marco meramente lingüístico, sino en el marco de la teoría del acto comunicativo: «[U]n T[exto] es un conjunto de oraciones (o posiblemente una sola oración) que es (a) temáticamente coherente, (b) tiene una función comunicativa que depende de un potencial elocutivo claramente

definido y (c) se produce dentro de una *performancia* comunicativa concreta (en términos de tiempo y espacio)» (Bertinetto, 1979: 145-146). Un enfoque comunicativo como el de Bertinetto, que trata el *texto* como manifestación del uso lingüístico, va más allá de la lingüística textual y se acerca a una perspectiva semiótica aunque sin aprovechar conceptos de la teoría de los signos.

Teun Van Dijk se centra en «el “componente” “comunicativo” o pragmático» del *texto*, intentando «extender más aún la gramática y la competencia» (1972: 3). En este punto, la teoría de Van Dijk concuerda con la ya citada propuesta de definición de Bertinetto, con la que también coincide al concentrarse principalmente en «un tipo particular de texto: la literatura» (Van Dijk, 1972: 1), reduciendo así el campo de aplicación de la teoría del *texto* a las formas estéticas, no utilitarias del uso del lenguaje. Van Dijk define el *texto*, contraponiéndolo a *discurso* (o expresión verbal), como «la noción abstracta de TEXTO, subyacente a lo que intuitivamente se conoce por ‘discurso conexo’ (Van Dijk, 1972: 1)<sup>3</sup>.

En la posterior teoría del *texto*, esta distinción entre el discurso concreto (o, al menos, observable) y el *texto* teórico abstracto, ha sido transcendida mediante una definición en la que se reconoce que *texto* (o *discurso*) es una noción operacional/funcional y que «ser un *texto*» no puede ser considerado una propiedad inherente a ciertos objetos lingüísticos; es más bien que un objeto lingüístico se convierte en *texto* porque una persona (del lado emisor o del lado receptor del mensaje verbal) decide, por razones *extralingüísticas*, considerarlo como *texto*. En palabras de János Petöfi:

---

<sup>3</sup> Como resultado de la extensión del campo de aplicación del término *texto*, en la actualidad *discurso* y *texto* se utilizan casi indistintamente (ver Petöfi, 1986b: 1080). Originariamente, *discurso* se reservaba para referirse únicamente a expresiones orales; pero si bien De Saussure se concentró sobre todo en los signos lingüísticos acústicos (utilizaba *texto* sólo en el sentido filológico, referido a los *textos* clásicos), en Europa el estudio de la lengua hablada o *análisis del discurso*, recibió relativamente poca atención hasta la llegada de la teoría del acto lingüístico. Para una discusión detallada del uso de *texto* y *discurso* en lingüística textual y la teoría del *texto*, veáanse los informativos estudios de Vitacolonna (1988) y Virtanen (1990). En sus trabajos más recientes, Van Dijk parece haberse alejado de su lingüística textual aplicada al texto literario y pasado a la psicología cognitiva (y social) y la inteligencia artificial. Este nuevo interés de Van Dijk por la comprensión cognitiva del discurso le ha conducido al estudio de macroestructuras semánticas (estructuras de nivel superior de presentación y procesamiento de información). Por ello, la antigua dicotomía *texto-discurso* de Van Dijk ha quedado un tanto desdibujada y parece haber sido desplazada por la noción (unificada) del uso de la lengua, el cual «se manifiesta en expresiones que, como objetos-tipo, interpretamos como *discursos* o *textos* de determinada lengua natural» (Van Dijk, 1980: 5).

Para un productor o receptor de un objeto verbal hablado o escrito, un texto es un objeto que, a su juicio, en una determinada situación comunicativa puede/debe ser tratado como una totalidad completa y conexas. Esta opinión se basa en factores extra-textuales que a la hora de la recepción tienen un impacto decisivo en el análisis/interpretación de los factores intra-lingüísticos (1986a: 545).

Petöfi define un *texto* como «un objeto ordenado linealmente con un constituyente básico que consiste únicamente de signos verbales, o que tiene un núcleo predominantemente verbal, y que además satisface el criterio de definición del analizante» (1986b: 1081). Si el «analizante» puede más o menos libremente decidir qué propiedades hay que considerar «esenciales» en un objeto verbal tal como existe en la realidad, para poderlo calificar de *texto*, habría que concluir que «ser un *texto*» está exclusivamente determinado por el propósito del análisis.

El principal objetivo del presente estudio es semiótico. Por ello, en lugar de continuar con más definiciones inspiradas en la lingüística, trataré de señalar cómo la concepción semiótica del signo se aplica a la definición y operacionalización de mensajes verbales escritos de todo tipo<sup>4</sup>. No podrá tratarse aquí, por lo tanto, la cuestión de si los *textos* escritos son representaciones del lenguaje hablado; como, en general, tampoco la de la relación entre el discurso escrito y el hablado. Por otra parte, una verdadera teoría semiótica del *texto* debe abarcar los *textos* de todo tipo, y no concentrarse en uno de ellos (en *textos* literarios, por poner un ejemplo) con exclusión de los demás. El propósito

---

<sup>4</sup> Si nos reducimos a los textos escritos, la noción de *documento* deja fácilmente aceptarse como un posible equivalente. A pesar de las correspondencias que existen a primera vista entre ambos términos, su uso se bifurca rápidamente. Originalmente el término *documento* significaba una hoja de papel (testamento, pasaporte, partida de matrimonio, escritura, etc.) con un efecto reconocido oficialmente y una función bien definida dentro del sistema legal —como también, tratándose de un documento histórico, significaba material (en este caso) escrito que como relación de una realidad pasada permite al historiador historiografiar (es decir: escribir la historia). En estos últimos electrónicos años ha sido adoptado por los fabricantes de procesadores de textos para referirse especialmente a la clase de archivos que pueden verse en el menú de entrada. Se ha convertido por tanto en un término abanico que cubre cualquier cosa desde un archivo «sólo-texto» de procesador de textos hasta una hoja electrónica o una página interactiva de la Web. Lo que es más, con la llegada de los multimedia, los documentos-textos abarcan ahora elementos tales como imagen, sonido, movimiento, y hasta de tacto (el ratón y el *touch-pad* en ordenadores, la pantalla que reacciona al tacto en las copadoras y máquinas automáticas de café, etc.). Sólo falta que en un futuro próximo se añadan los elementos olfativos para que en las pantallas se exploten todos los sentidos interactivamente, con lo que el paisaje textual disponible para la comunicación humana se hará aún más completo y complejo, y el desarrollo progresivo desde lo concreto hacia lo abstracto de los medios se empujará hasta sus límites.

del presente estudio es estudiar los signos textuales, su papel en la comunicación humana y lo que significan.

En el prefacio a su original *Semiotic Foundations: Steps Toward an Epistemology of Written Texts*, Floyd Merrell hace la siguiente afirmación:

Que yo sepa, no existe una definición adecuada de «texto». Lo que he hecho en lugar de emprender la ardua tarea de definir el término, para disgusto quizás de los puristas que incesantemente buscan concisas definiciones antes de seguir adelante, ha sido simplemente establecer los parámetros que delimitan el tipo específico de texto a tratar. «Textos escritos», tal como se usará más adelante, implica todo el corpus escrito en lenguas naturales y/o artificiales con el propósito de comunicar observaciones, ideas, pensamientos, intuiciones, sentimientos y emociones. Está claro que de esta clasificación quedan excluidos tanto el discurso verbal de la tradición oral—caso de los mitos y cuentos tradicionales— como los textos fílmicos y otros textos icónicos. No obstante, la clase general de textos escritos incluye definitivamente un amplio espectro que desde la poesía y a través de obras religiosas, filosóficas e históricas, llega al periodismo, y luego a los informes de ciencias naturales y sociales y hasta las pruebas matemáticas (1982: vii).

Aunque esta formulación no deja de ser modesta y Merrell parece incluso querer disculparse, su «observación introductoria» muestra de hecho una definición de excelente sentido común, una definición funcional de *texto escrito* (en contraposición a una definición analítica) que se distingue por su claridad no doctrinaria entre la maraña de otros intentos. Ésta es la definición de la que me serviré en este artículo. Sin embargo, el término *corpus* de la definición descriptiva de Merrell debe especificarse aún más y, para el propósito de este estudio, semiotizarse. Desde una visión semiótica, un *texto* es cualquier cosa o objeto verbal escrito que es, en primer lugar, reconocible materialmente y delimitable como tal, que es, en segundo lugar, deícticamente anclado en el tiempo y espacio real o «real», y que, en tercer lugar, adquiere significado al ser usado en un contexto social. Esto no excluye de ninguna manera la creación de un significado privado, al menos en el marco semiótico de Peirce, en el que la significación social incluye y presupone el significación privada. Siguiendo a Larsen (1994: 3826) podemos añadir a tal definición que un *texto* es un «complejo de signos realmente efectuados, filtrados a través de la lógica discursiva de la intencionalidad». Si bien el orden secuencial irreversible en que se presenta un *texto* verbal es una condición previa para que se produzca una significación intersubjetiva, esta producción del significado, empero, tiene lugar en dos planos tanto sucesivos como simultáneos:

un plano serial y un plano estructural. Que la lectura del *texto* pueda ser lineal, a saltos hacia adelante y atrás, o reversible, cobra dimensiones dramáticas en la lectura rapsódica del *texto* electrónico.

## (2) PALABRA, ORACIÓN Y TEXTO

Como ya se ha dicho, el estudio de los *textos* ha sido tradicionalmente el dominio de los estudios literarios, en compañía de otras disciplinas orientadas al *texto* como la etnología/etnografía y los estudios religiosos/teológicos, históricos, filosóficos y jurídicos. A ellos se han unido más recientemente la sociología, la psicología y el psicoanálisis/la psiquiatría. Si la lingüística tradicional se ha ocupado principalmente del lenguaje como totalidad, en la práctica se ha concentrado en el estudio de pequeñas unidades del lenguaje, a nivel de palabra y/o oración. El resultado de este estudio se presentaba como aplicable al lenguaje en su totalidad. Según Z. Harris en su (originalmente de 1952) *Análisis del discurso*:

La lingüística descriptiva generalmente no sobrepasa el límite de la oración. Esto no se debe a una decisión previa. Las técnicas de la lingüística se elaboraron para estudiar un trecho de texto de cualquier longitud. Pero resulta que en todos los lenguajes los logros se limitan a un trecho relativamente corto... Esta limitación no parece demasiado seria, porque no ha impedido que se escribieran gramáticas adecuadas: la gramática establece la estructura de la oración; el hablante produce una oración en consonancia con esta estructura, proporcionando una determinada secuencia de oraciones (citado en Saporta y Sebeok [1959]1972: 43-44).

El concepto tradicional de la palabra como unidad básica teórica (al menos, empírica) del comportamiento verbal y por lo tanto de la descripción lingüística, ya fue atacado por Saussure, para quien «la unidad concreta no debe buscarse en la palabra, sino en otra parte ... Una teoría bastante extendida hace de la oración la unidad concreta de lenguaje; hablamos sólo con oraciones, y después distinguimos las palabras» ([1916]1949: 105-106). Siguiendo esta misma dirección, en su *Syntactic Structures* de 1957, Noam Chomsky afirma: «De aquí en adelante, consideraré que un lenguaje es un conjunto (finito o infinito) de oraciones, de longitud finita y construidas con un número finito de elementos» (1957: 13). En 1968, más de diez años después de *Syntactic*

*Structures*, la «gramática de casos» de Charles Fillmore continúa limitándose a la oración: «La oración, en su estructura básica, consiste en un verbo y una o más frases nominales, cada una de ellas asociadas con el verbo mediante una determinada relación “casual”» (Fillmore, 1968: 21). Dicho en términos semiológicos más abstractos, cada «caso» representa una posición actancial con su correspondiente función narrativa (Greimas y Courtès, 1979: 3 y *passim*). En su «gramática universal» de 1972, tampoco Richard Montague va más allá del nivel oracional cuando afirma:

La tarea de la sintaxis de una lengua es denominar sus objetos lingüísticos (palabras, oraciones y sus partes en la medida en que éstas tengan función sintáctica) y de explicitar sus propiedades sintácticas y relaciones internas (Montague y Schnelle, 1972: 5).

En oposición a esta supremacía de la oración, el estructuralismo clásico europeo, con Roman Jakobson como su más eminente representante, eligió tempranamente como objeto de estudio, no ya la oración o la palabra, sino el *texto* o el discurso<sup>5</sup>. Ocurre lo mismo en otra rama del estructuralismo lingüístico, la «glosemática» de Louis Hjelmslev. Para Hjelmslev en su *Omkring sprogteoriens grundlæggelse* de 1943 (traducido al castellano como *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*) el lenguaje es un conjunto de textos, y:

Si algo le es dado al investigador lingüístico... es el texto no analizado en su integridad indivisa y absoluta. El único procedimiento a seguir si deseamos construir un sistema para procesar tal texto, será un análisis en el cual el texto es considerado como una clase analizable en unos componentes que, a su vez, son susceptibles de análisis, y así seguido hasta que el análisis sea exhaustivo... El objeto de interés de la teoría lingüística son textos. El propósito de una teoría lingüística es proveer un método de procedimiento mediante el cual un texto dado puede ser comprendido a través de una descripción auto-consistente y exhaustiva ([1943] 1961: 16).

El «método de procedimiento» mencionado por Hjelmslev era concebido por él como un modelo de pensamiento de carácter bilateral y combinatorio. Siguiendo a Saussure, Hjelmslev distinguía en el signo lingüístico dos planos, a los que él denominaba «plano de expresión» y «plano de contenido». Ambos planos pueden ser a su vez subdividi-

<sup>5</sup> Véase Van Dijk (1972: 25 y ss.) y Rieser (1981).

dos en unidades más pequeñas, tales como «fonemas» en el plano expresivo y «semas» en el de contenido. Hjelmslev partía por lo tanto del texto como totalidad, procediendo deductivamente «hacia abajo» desde el nivel textual. Otros lingüistas después de él, sin embargo, invirtieron esta forma de proceder para llegar inductivamente al nivel del texto. Éste es claramente el caso de los norteamericanos Zellig Harris y Kenneth L. Pike, quienes, aunque con teorías y puntos de vista divergentes, se concentran en las unidades lingüísticas que van más allá de la oración, oponiéndose así a Chomsky. Antes de que Chomsky publicara su *Syntactic Structures*, ya el «análisis del discurso» de Harris de 1952 se apoyaba en el nivel textual tomando el «discurso... como la más completa unidad de ámbito para la investigación distribucional» (1954: 158). El «análisis del discurso» de Harris (1952, reimpreso en 1963) es «un método de búsqueda en cualquier material discreto y conexo, sea lingüístico o casi-lingüístico, compuesto por más de una oración elemental, alguna estructura global que caracteriza la totalidad del discurso (el material lineal ) o extensas partes del mismo» (Harris, 1963: 7). Harris proponía un análisis «distribucional» de las equivalencias estructurales en y entre oraciones sucesivas. Su lingüística descriptiva transfrástica y transoracional, se ocupa de la ocurrencia y distribución de repeticiones y paralelismos en el nivel sintáctico, así como de sus combinaciones. Harris, al igual que Chomsky, rechazaba que el significado fuese relevante fuera de la identificación de la repetición como rasgo significativo. Para engrosar el número de equivalencias, Harris proponía la «transformación» gramatical de las secuencias verbales estudiadas por él. El concepto de «transformación», introducido por Harris, fue luego elaborado por su discípulo Chomsky, quien también seguía a Harris al concentrarse exclusivamente en las relaciones morfosintácticas —la famosa «gramaticalidad» de las secuencias verbales lógicas, o «bien formadas»—, sin prestar atención a las relaciones de tipo semántico. La aparente ceguera de Chomsky ante la semántica repercutiría fuertemente no sólo en la lingüística chomskiana «pura» sino también en el análisis lingüístico aplicado (esto es, el análisis lingüístico que utiliza métodos lingüísticos o —en el caso del estructuralismo— métodos «lingüísticos»).

En el análisis lingüístico creado por Pike, el significado es un componente esencial. En su monumental obra *Language in Relation to a Unified Theory of the Structures of Human Behavior* ([1954] 1967), Pike acuñó el término *tagmema* para referirse a la secuencia verbal, de ahí que su teoría se llame *tagmémica*. Compuestos de gramática y forma por un lado, y de significado (tanto significado léxico como

significado estructural, o distribucional) por otro, *tagmemas* son estructuras discursivas en las que ambos aspectos funcionan interdependientemente. Pike analizó estos *tagmemas* siguiendo el método llamado *slot-and-filler*, que él mismo creó. Su método distingue entre segmentos *tagmémicos* que, por un lado, son *slots* funcionales dentro de la pirámide jerárquica de la gramática del texto, que va desde el nivel de morfema a la palabra, la frase, la cláusula, la oración, el párrafo hasta el discurso o texto entero; y por otro, los *tagmemas* realizan tal función porque tienen una forma o clase gramatical particular, capaces de llenar el slot, de ahí el término de filler. De este modo Pike construyó matrices descriptivas de lo que él llamó «hiper-enunciados», agrupaciones verbales (escritos y/o habladas) en torno a uno o más *tagmemas* como núcleo. Según Pike, «la oración es pues totalmente inadecuada como punto de partida (y de llegada) [y] no pueden analizarse sin recurrir a relaciones de nivel superior» (1967: 147). Además, en vivo contraste con otras teorías, «puras» en el sentido de exclusivamente lingüísticas, la doctrina de Pike integra elementos antropológicos en el análisis lingüístico. Esto le hace concebir los enunciados verbales en su relación con los hechos no verbales que rodean, acompañan y/o determinan la realización del acto verbal desde el contexto directo de la situación comunicativa hasta la cultura como totalidad. La doble estructuración jerarquizada del acto verbal no se limita en absoluto a la frase, cláusula o oración, sino que

... empieza necesariamente por el hecho verbal total considerado dentro de su entorno cultural total, el cual presupone a su vez un entorno físico total. Gracias a este engranaje de unos elementos en niveles o planos de integración cada vez más altos, estamos obligados a tratar la lengua como una sola fase del comportamiento humano, estructuralmente integrada en él (Pike, 1967: 484).

Esto lleva a Pike a sobrepasar el límite del hiper-enunciado y a «partir del *comportema* compuesto» (1967: 147), de cualquier extensión. Incluso introduce la noción y el término *hiper-comportema* (1967: 130) como unidad mayor y compleja del comportamiento humano, mixto de verbal y no verbal y ejemplificado por Pike en sus análisis de un servicio religioso, un partido de rugby y un desayuno familiar.

La amplitud del marco conceptual de Pike, junto con sus múltiples posibilidades de aplicación, distingue la *tagmémica* de los demás enfoques tanto anteriores como posteriores a él, y lo convierte en una figura clave del desarrollo interdisciplinar (o transdisciplinar) del análisis

lingüístico de textos. No es extraño que la manera en que las clases referenciales (*fillers*) de Pike (tales como actor, propósito, recipiente de una acción, tiempo, lugar) «llenan» los «huecos» (*slots*) tagmémicos (tales como sujeto, objeto, predicado) se parezca a los «casos» de Fillmore y a los «actantes» de Greimas. El método *slot-and-filler* de Pike se inspira en el modelo hjelmsleviano con su dicotomía forma-substancia y su doble articulación en el nivel gramatical y el nivel referencial, apoyándose en última instancia, si bien implícitamente, en la saussuriana relación significante-significado. Si esta dicotomía ya indica claramente la presencia de un espíritu estructuralista, esta orientación parece confirmarse en las inquietudes etnolingüísticas de Pike; pues si por una parte el método de Pike parece hacerse eco de las funciones narrativas de Vladimir Propp, por otra se aproxima a las ideas de Claude Lévi-Strauss y Bronislaw Malinowski. A pesar de las diferencias que median entre la antropología funcional de éste y la antropología estructural de aquél<sup>6</sup>, ambos investigadores ponen énfasis en la íntima relación entre el comportamiento verbal y el no verbal, y ambos describen y analizan los signos simbólicos (verbales y no verbales) como entidades enraizadas en la cultura humana y condicionadas por ella.

Mediante su absorción de muy distintas ideas y perspectivas propuestas por otros tantos estudiosos, el estructuralismo francés ambicionaba ser, o al menos convertirse en la «teoría total» apuntada y defendida por Pike. Sin embargo, como ya he argumentado en otro lugar (Gorlée 1992), el estructuralismo debido a ciertas inherentes y autoimpuestas limitaciones, no puede naturalmente ser, o convertirse en una herramienta de método universal. Baste recordar en este punto que una razón de ello es que el método semiológico-estructural, o mejor, el método estructuralista resulte en principio menos adecuado para aplicarlo a hechos no lingüísticos que el llamado semiótico. Éste último, del que el método dinámico-procesal de Peirce es el ejemplo modelo, está mejor

<sup>6</sup> En la introducción de su *Man's Glassy Essence*, Milton Singer observa que las divergencias entre Lévi-Strauss y Malinowski «pueden ser interpretadas por el contraste Saussure-Peirce, es decir entre una relación diádica del signo, en la cual imágenes (significantes) reciben sus «sentidos» o «conceptos» (significados) a partir de un código lingüístico convencionalizado (*langue*), y una relación triádica del signo, en la cual el signo denota un objeto, significa una propiedad o una relación de este objeto, e interpreta a otro signo en un intercambio infinito entre emisores e intérpretes del signo» (1948:5). Semejante *division d'esprits* no sólo sufre la antropología sino que ha creado una controversia «ideológica» entre «semiólogos» y «semióticos» en cada uno de las disciplinas y los campos de investigación donde se aplica la teoría de los signos, así como en la teoría semiótica general.

equipado para describir el flujo del lenguaje y en el lenguaje, que un sistema como el estructuralista que, con su carácter estático de oposiciones binarias, ha sido diseñado precisamente para detener flujos.

El enfoque de Pike ya prelude algunos aspectos de la lingüística de textos, la llamada gramática del texto y en particular la teoría *Textstruktur- Weltstruktur* de János Petöfi<sup>7</sup>. A partir de los años sesenta, a medida que surgían, las teorías sobre textos fueron adquiriendo diferentes nombres y etiquetas como «lingüística de textos», «procesamiento de textos», «textología», «gramática de textos», «gramática del discurso», «teoría del texto», «análisis del discurso», «pragmática de textos», «semántica de textos» y finalmente «semiótica del texto», que no por ser la última es por ello menos importante<sup>8</sup>. La similitud entre el enfoque de Pike y el estudio lingüístico/gramatical del texto es sin embargo más aparente que real. Esto se debe a que la lingüística y la gramática de textos buscaron sistemáticamente progresar siguiendo el camino de la formalización lógica. Así cumplían la exigencia de Chomsky, quien afirmaba que para ser científica una teoría lingüística debía ser formal, lo cual asimismo implica que tanto la lingüística como la gramática de textos rechazaban un supuesto básico de Pike, a saber, que «la *tagmémica* fue concebida como parte de la estructura del comportamiento, y no simplemente como sistema algebraico formal», mientras que «la necesidad de componentes intuitivos en la acción del analista excluye proceder según un algoritmo analítico» (Pike, [1954]1967: 501, 289). En efecto, Pike recalca que lo que él llama «pasos intuitivos» o «saltos analíticos» ([1954]1967: 224-225) son elementos cruciales de su análisis lingüístico y los procedimientos basados en el mismo. Según esta visión, la intuición permite al lingüista «identificar, toscamente, éticamente, con un amplio margen de error algo de las características en los datos antes de aplicar sus rigurosos procedimientos émicos a este material para llegar a un refinamiento estructural de aquel material». (Pike, [1954]1967: 224)<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Véase mi *Hacia una semiótica textual peirciana (II)*, la segunda parte de este artículo, que aparecerá en el próximo número de *Signa*.

<sup>8</sup> Véase Petöfi (1986b: 1080 y ss.).

<sup>9</sup> *Ético* y su opuesto, *émico*, son neologismos de Pike que se refieren a dos enfoques diferentes al análisis y la descripción del comportamiento humano tanto verbal y no verbal. El que lo estudia éticamente «mide por un mismo rasero todas las culturas o lenguas, o una parte de ellas», mientras que la visión émica es «al contrario, culturalmente específica y se aplica a una sola lengua o cultura a la vez» (Pike, 1967: 37). «El punto de vista ético observa el comportamiento desde fuera del sistema particular y como un primer acercamiento esencial para estudiar el sistema ajeno» mientras que «el punto de vista émico estudia el comportamiento como colocándose dentro del sistema» (Pike 1967:37). Las nociones ético-émico gozan de particular popularidad en los estudios antropológicos y etnológicos. Para más detalles, véase Brend (1986).

Primeramente, se descubre el significado intuitivamente; sólo después pueden los datos ser aprovechados con métodos descriptivos formales. En contraposición a los transformacionalistas y sus sucesores en materia de lingüística y gramática de textos, Pike afirma sin reservas que «no existe un procedimiento mecánico de descubrimiento» a través del cual puede obtenerse el significado (Pike, [1954]1967: 225 nota), y añade:

Rechazamos vehementemente la añadidura —no por implícita menos gratuita— del término «mecánico» a la frase «procedimiento de descubrimiento». En cambio, nos convencen los procedimientos de descubrimiento del tipo «adivina y comprueba»... Una vez que se haya formado un sistema mediante tales procedimientos, que contienen componentes intuitivos, se procede a la descripción que, a diferencia del descubrimiento, puede optar por procesar sólo la parte formal de los datos disponibles y omitir el componente semántico. Yo he optado por conservar los componentes semánticos por una razón sencilla: después de establecer la estructura de una secuencia lingüística, me interesa poder saber lo que significa —no sólo que esté bien formada—, pues el lenguaje es ante todo un sistema comunicativo (Pike, 1967: 225 nota).

En muchos aspectos, el razonamiento de Pike parece separarse del pensamiento estructuralista, al que hizo valiosas contribuciones, y parece acercarse al de Peirce. Lo que se subraya en la cita —la intuición como paso inicial en el proceso de descubrimiento, intuición de la cual debe arrancar el ímpetu hacia un razonamiento lógico— evoca claramente el concepto peirciano de abducción, o razonamiento instintivo, que si bien posee un carácter radicalmente conjetural, constituye un método de razonar en absoluto infalible pero por lo menos plausible.

Vistas a la luz de la lógica de Peirce, su semiótica, que es todo menos especulativa pero en la cual se incluye explícitamente el pensamiento abductivo, las tentativas de los estudios gramático-textuales, lingüístico-textuales satisfacen la exigencia formal de Chomsky, pero al mismo tiempo han sido efectuadas partiendo de falsas premisas. Hay que reconocer que la línea formal de investigación lingüística ha producido nuevos e inteligentes modelos de análisis y de pensamiento; pero mientras ofrecía una válida alternativa a su (en gran medida impresionista) predecesor, la estilística literaria, como respuesta definitiva estaba destinada a fracasar.

Hasta aquí, he seguido el desarrollo de ciertos aspectos de la lingüística moderna, de la segunda parte de este siglo. Para Chomsky, la lingüística era en esencia teoría de la sintaxis. Como se ha visto, primero se añadió la semántica y más tarde la pragmática. Así, la teoría lingüís-

tica se aproxima a la teoría semiótica general, según la división que Charles Morris hace del campo de la semiótica en tres ramas: sintaxis, semántica, pragmática (Morris, 1938 y obras posteriores). Según Morris (que a su vez se basaba libremente en Peirce), los signos tienen tres clases de relaciones: la «dimensión sintáctica» o relación de un signo con otro o de varios signos entre sí; la «dimensión semántica» o relación del signo con su objeto u objetos; y la «dimensión pragmática» o la relación entre el signo y sus intérpretes o, más generalmente, sus usuarios. Junto con la teoría de los actos lingüísticos, la visión tripartita de Morris constituyó en una teoría (pragma) lingüística del texto como herramienta metodológica o modelo de pensamiento, operando así la perspectiva de un usuario del signo, separado del signo pero no independiente de él. Éste fue uno de los caminos por los que la teoría del texto se desarrolló en una teoría del signo. El otro camino fue el estructuralismo.

La producción e interpretación de textos lingüísticos, entre la multitud de actividades humanas, son formas de comunicación a través de signos. Si bien esto permite estudiar el fenómeno *texto* desde la perspectiva de una teoría de signos, la «textología semiótica» (Petöfi, 1986)<sup>11</sup> es una iniciativa relativamente reciente dentro de la semiótica aplicada. Una importante razón de ello es que la semiótica de textos tal como ha sido practicada hasta ahora se haya concentrado asaz parcialmente en la semiótica lingüística, o teoría de signos de corte saussuriano (incluyendo, hasta cierto punto, el concepto de texto de Lotman); mientras que por su parte el proyecto semiótico de textología basado en la semiótica de Peirce ha recibido escasa atención. En la segunda parte de este artículo, que será publicado en el próximo número de la revista *Signa*, expondré detalladamente la relevancia de la amplia noción, semiótica, del signo de Peirce y su visión del signo textual para elaborar una teoría textual, o textología basada en el ideario peirciano.

### Referencias bibliográficas

- ALLÉN, S. (ed.) (1982). *Text Processing: Text Analysis and Generation, Text Typology and Attribution* (=proceedings of Nobel Symposium 51). Estocolmo: Almqvist & Wiksell.

<sup>11</sup> El término «textología» fue una invención original de Bajtfn. Véase su artículo «Das problems des Textes» (1990: 437-438 nota 2 [nota de los traductores del texto bajtiniano]).

- BAJTÍN, M. M. (1990). «Das Problem des Textes in der Linguistik, Philologie und in anderen Humanwissenschaften, Versuch einer philosophischen Analyse». Traducción y comentarios de J.R. Döring-Smirnov, A.A. Hansen-Löve, W. Koschmal y H. Schmid. *Poetica* 22-3/4, 436-487.
- BERTINETTO, P. M. (1979). «Can We Give a Unique Definition of the Concept "Text"? Reflexions on the Status of Text linguistics». En *Text vs Sentence: Basic Questions of Text Linguistics* (=Papers in Text linguistics 20-1), J.S. Petöfi (ed.), 143-159. Hamburgo: Helmut Buske.
- BREND, R. M. (1986). «Etic/emic». En *Encyclopedic Dictionary of Semiotics* (=Approache to Semiotics 73), Th. A. Sebeok (ed. gen.), 1, 245-246. Berlín: Mouton de Gruyter.
- BRINKER, K. (1979). «Die Gegenstandsbestimmung und Aufgabenstellung der Text linguistik». En *Text vs Sentence: Basic Questions of Text Linguistics* (=Papers in Text linguistics 20-1), J.S. Petöfi (ed.), 3-12. Hamburgo: Helmut Buske.
- CHOMSKY, N. (1957): *Syntactic Structures* (=Janua Linguarum, Series minor 4). La Haya: Mouton.
- DE BEAUGRANDE, R. A. y DRESSLER, W. U. (1981). *Einführung in die Text linguistik* (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 28). Tübingen: Niemeyer.
- FILLMORE, Ch. J. (1968). «The Case For Case». En *Universals in Linguistic Theory*, E. Bach y R. Harns (eds.), 1-88. Nueva York: Holt.
- GORLÉE, D. L. (1992). «Symbolic Argument and Beyond: A Peircean View on Structuralist Reasoning». *Poetics Today* 13-3, 407-423.
- GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (=Langue, Linguistique, Communication). París: Hachette.
- HALLIDAY, M.A.K. y HASAN, R. (1976): *Cohesion in English* (=English Language Series 9). Londres: Longman.
- HARRIS, Z. S. (1952). «Discourse Analysis». *Language* 28, 1-2.  
— (1954) «Distributional Structure». *Word* 10, 146-162.
- HJELMSLEV, L. (1943). *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*. 4.<sup>a</sup> ed. Copenhagen: Akademisk Forlag.
- LARSEN, S. E. (1994): «Semiotics». En *The Encyclopedia of Language & Linguistics* (10 vols.), R.E. Asher (ed.), vol. 7, 3821-3832. Oxford, Nueva York, etc.: Pergamon Press.
- LIEB, H. H. (1981): «A Text: What is it?, A Neglected Question in Text Linguistics». En *Text vs Sentence Continued* (=Papers in Text linguistics 29), J.S. Petöfi (ed.), 134-158. Hamburgo: Helmut Buske.
- MERRELL, F. (1982). *Semiotic Foundations: Steps Toward an Epistemology of Written Texts* (=Advances in Semiotics). Bloomington, IN: Indiana University Press.
- MONTAGUE, R. y SCHNELLE, H. (1972). *Universale Grammatik*. Braunschweig: Vieweg.
- MORRIS, Ch. W. (1938). «Foundations of the Theory of Signs». En *Foundations of the Unity of Science*, vol. 1, n.º 2, 1-14. Chicago, IL: University of Chicago Press.

- PETÖFI, J.S. (1986a). «Report: European Research in Semiotic Textology: A Historical, Thematic, and Bibliographic Guide». *Folia Linguistica* 20-3/4, 545-571.
- (186b). «Text, Discourse». En *Encyclopedic Dictionary of Semiotics* (=Approaches to Semiotics 73), Th. A. Sebeok (ed.), 1080-1087. Berlín: Mouton de Gruyter.
- PIKE, K.L. ([1954]1967). *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. 2.<sup>a</sup> ed. revisada. La Haya: Mouton.
- SAPORTA, S. y SEBEOK, S. ([1959]1972): «Linguistics and Content Analysis». En *Strukturelle Textanalyse - Analyse du récit - Discourse Analysis* (=Studia Semiotica, Collecta Semiotica 1), W. Koch (ed.), 41-60. Hildesheim y Nueva York: Georg Olms.
- SAUSSURE, F. DE ([1916]1949). *Cours de linguistique générale*, Ch. Bally, A. Sechechaye y A. Reidlinger (eds.). 4.<sup>a</sup> ed. París: Payot.
- SINGER, M. (1984). *Man's Glassy Essence: Explorations in Semiotic Anthropology* (=Advances in Semiotics). Bloomington, IN: Indiana University Press.
- VAN DIJK, T. A. (1972). *Some Aspects of Text Grammars*. La Haya: Mouton.
- (1980). *Macrostructures: An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction, and Cognition*. Hi I Isdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- VIRTANEN, T. (1990). «On the Definitions of Text and Discourse». *Folia Linguistica* 24-3/4, 447-455.
- VITACOLONNA, L. (1988). «“Text”/“Discourse” Definitions». En *Text and Discourse Constitution: Empirical Aspects, Theoretical Approaches* (=Research in Text Theory 4), J.A. Petöfi (ed.), 421-439. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter.
- WEINRICH, H. (1981). «Text as Primum Datum of Linguistics». En *Text vs Sentence Continued* (=Papers in Text linguistics 29), J.S. Petöfi (ed.), 228-230. Hamburgo: Helmut Buske.

# DISEMINACIÓN DECONSTRUCTURA DE LA IDENTIDAD EN UN *FULGOR TAN BREVE*, DE JIMÉNEZ LOZANO

**Francisco Javier Higuero**

Wayne State University

Con una radicalidad superior a la exteriorizada en el discurso lírico de *Tantas devastaciones* (1992b), primera recopilación de poemas del prolífico escritor castellano José Jiménez Lozano, en *Un fulgor tan breve* (1995b) se pone de manifiesto la función deconstructora de un sujeto reflexionante que utiliza el aspecto diseminador del lenguaje, para subvertir cualquier tipo de identidad fija, incommovible y, en último término, opresora. Conforme Jacques Derrida (1981) ha señalado, con acierto, en *Dissemination*, todo texto se encuentra estratificado de tal forma que proyecta un ámbito temático, cuya presunta significación está relacionada con otros escritos y géneros discursivos, diseminando así una marcada fuerza vectorial, inherente al lenguaje<sup>1</sup>. Tal dinamis-

---

<sup>1</sup> Para esclarecer el razonamiento discursivo de las reflexiones críticas deconstruccionistas, estudios tales como *Derrida* de Christopher Norris (1987) o *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción* de Cristina de Peretti (1989) pueden servir como instrumentos hermenéuticos de imprescindible valor.

mo, en consecuencia, está relacionado con la intertextualidad concomitante a todo ejercicio de la escritura. En *Un fulgor tan breve*, no es difícil poder establecer relaciones intertextuales entre los diversos poemas de tal obra o entre los mismos y muchos otros escritos narrativos y ensayísticos de Jiménez Lozano. Dicha praxis crítica, exteriorizada en las páginas que siguen del presente artículo, sirve para evidenciar, en *Un fulgor tan breve*, las reflexiones de un sujeto poético, consciente de la función discursiva de la escritura, la cual mediante un proceso continuo de diseminación lingüística, llega hasta deconstruir su propia identidad. En conformidad con dicha estrategia textual, se precisa advertir, desde un primer momento, que la obra lírica aquí estudiada, aunque sea irreductible a concretizaciones conceptuales o metódicas asfixiantes, no por eso se encuentra exenta ni de un estricto rigor de pensamiento, ni tampoco de una adecuada crítica conceptual<sup>2</sup>.

El sujeto poético de *Un fulgor tan breve* expresa líricamente su convicción de que lo escrito por él no puede ser encapsulado en un discurso autoritario, o dentro de moldes conceptuales que correspondan a determinados sistemas de significación. Conforme se lee en el texto autobiográfico del diario literario *Segundo abecedario* (1992) del mismo Jiménez Lozano, todo sistema es totalitario por definición. En consonancia con tal apreciación crítica, el discurso de *Un fulgor tan breve* no se encuentra clausurado en forma alguna, ni tampoco está asentado sobre primeros principios o causas fundantes. Por el contrario, la escritura de los poemas de esa obra desafía la praxis racionante que necesita fundamentos inamovibles o que precisa de un centro discursivo o conceptual, en torno al que gire todo lo que se expone. Por otro lado, y en conformidad con el tipo de escritura deconstructora, en *Un fulgor tan breve* también se llega a poner en duda la prioridad de presencias sobre ausencias, ejemplarizadas a través de las imágenes del vacío y de la nada<sup>3</sup>. No obstante, tampoco dichas ausencias

<sup>2</sup> El acusar a la praxis deconstruccionista de subjetivismo esterelizante, o de atentado contra el valor conceptual que posee el discurso teórico, implica un desconocimiento de la obra de Derrida y de los numerosos estudios que sobre ella se han llevado a cabo. A esto conviene añadir que el tipo de estructura deconstructora, tal y como corresponde a *Un fulgor tan breve*, a pesar de su carácter radical y subversivo, contiene un inevitable rigor lógico que no deja de apelar con penetrante agudeza.

<sup>3</sup> Al enfatizar el valor deconstructor de la ausencia, en *Un fulgor tan breve*, no se está atentando contra la fidelidad a lo real. Lo expuesto en los poemas de esta obra está en consonancia con lo defendido en *Real Presences* (1989) y *Martin Heidegger* (1991) de George Steiner. Se puede muy bien estar de acuerdo con la línea racionante de estas obras, sin compartir los ataques contra la praxis deconstruccionista lanzados por Steiner. Algo parecido quizá sea aplicable, desde otra perspectiva, a lo expuesto por

se presentan como algo definitivo, con lo que irremediamente hay que contar. Quizás aquí radique la diferencia textual más significativa y relevante, entre lo expuesto líricamente en *Tantas devastaciones* (1992b) y en la obra que se comenta en este artículo. El discurso de la primera recopilación de poemas de Jiménez Lozano se caracterizaba por un notable predominio de isotopías focalizadas en torno a una temática propia de la fugacidad temporal, conducente a un estado existencial de ausencias y vacíos irrevocables<sup>4</sup>. Tal apreciación crítica tal vez pueda ser también correctamente aplicable al comienzo del discurso literario de *Un fulgor tan breve*. Sin embargo, no debe perderse de vista que en esta obra se detecta una evolución progresiva a favor de un cuestionamiento de tal fugacidad, principalmente de lo dejado atrás como irremediable y definitivamente superado.

Es cierto que, al ponerse énfasis en los primeros poemas de *Un fulgor tan breve* en los cambios atmosféricos y ambientales, ocasionados por el transcurso de las estaciones, quizás se saque la impresión de que todo se transforma fugazmente. Así sucede, por ejemplo, al leer «Otoño», en donde se percibe la sensación del transcurso breve de la tarde y se contempla la muerte de las hojas de la vid<sup>5</sup>. Algo parecido se puede apreciar en «Las Pléyades», en donde la fugacidad temporal está presentada mediante la utilización del recurso discursivo correspondiente a una pregunta formulada en torno al hecho consumado de la desaparición de las golondrinas, cuando se siembra el trigo. En estos poemas aparece, como en muchos otros escritos de Jiménez Lozano, una profusión de imágenes rurales que no se reducen simplemente a la vid, el trigo o las golondrinas, sino que se extienden también al césped, los árboles, la lluvia, el musgo, y muchas otras representaciones del mundo campesino, conforme se pone de manifiesto en los siguientes versos de «Diciembre»:

---

David H. Hirsch (1991) en *The Deconstruction of Literature. Criticism after Auschwitz*. El desenmascarar la tendencia totalitaria de teorías actuales de crítica literaria no conlleva necesariamente implicar a la deconstrucción en tales movimientos que, en modo alguno, son subversivos.

<sup>4</sup> El concepto teórico de isotopía, según lo señalado por A.J. Greimas (1971) en *Semántica estructural*, desempeña el papel funcional de trazar una conexión entre los diversos elementos recurrentes en el texto.

<sup>5</sup> Puesto que el sujeto poético se refiere a su propia percepción de lo que él, tal vez, considere fugacidad, cabe la posibilidad de que pueda estar proyectando su estado de ánimo sobre lo que expresa acerca de la naturaleza o la realidad externa. Conforme José Antonio Marina (1994) ha señalado en *Teoría de la inteligencia creadora* una de las obras ensayísticas de más valor publicadas en España en los últimos años, percibir es asimilar los estímulos, otorgándoles un significado que no necesariamente está en ellos. En definitiva, es el presunto sujeto de la percepción el que crea significados libres, aunque tal libertad esté siempre limitada.

¿Qué quedará de este fulgor?,  
 piensas cada otoño  
 cuando la hierba es quemada por la escarcha  
 y el viento tortura los árboles  
 implacablemente, cual sayón obstinado,  
 deshojándolos, quebrando su ramaje,  
 llevándose las amarillas, veteadas,  
 bermejas hojas, como documentos o desechos  
 empapados en sangre o el lacre de los sellos.  
 Y luego la poderosa lluvia pudre  
 otros testimonios y el musgo se prodiga  
 como lepra verde al esplendor del tronco (Jiménez Lozano, 1995b: 14).

Al final de estos versos citados, parece que se ofrecen indicios textuales que abren posibilidades deconstructoras de la desolación propia de la fugacidad. La referencia explícita al esplendor del tronco, en estas circunstancias, está implicando que no todo se da por perdido. A medida que va avanzando el discurso poético de *Un fulgor tan breve* se van diseminando matices deconstructores que llegan hasta eliminar la validez semántica de cualquier interpretación de dicha obra que tenga en cuenta solamente la isotopía de la fugacidad. Tal praxis deconstruccionista se pone de relieve, sobre todo, al llegar a los últimos poemas, en los que el énfasis textual parece concentrarse más en presuntas reflexiones históricas, en lugar de percepciones atmosféricas, procedentes de contextos rurales. A este respecto, conviene advertir que en «España antigua» no cabe la consideración de la isotopía de la fugacidad, ya que el discurso lírico de este poema, una y otra vez, evidencia el eterno círculo, donde el ayer, el hoy y el mañana son, sin novedad, lo mismo. Si tal es el caso, nada ha desaparecido fatalmente y todo continúa estando presente de forma deconstructora frente a cualquier tipo de ausencia o fugacidad. El sujeto poético de «España antigua» reflexiona sobre una temática concreta de la historia, evidenciando preocupaciones similares a las que aparecerían en el relato breve «La masía» de *El santo de mayo* (1976) del mismo Jiménez Lozano. En estos dos textos, como en muchos otros de dicho escritor, la realidad de la España ortodoxa se corresponde a un inmovilismo que impide los efectos positivos que la fugacidad de lo caduco lleva consigo. En tales circunstancias, se señala con dolor y preocupación que las novedades son conducidas al confesionario, como si implicaran una traición pecaminosa a la esencia eterna de lo que debería ser España. En *Un fulgor tan breve*, igual que en el conjunto de la producción literaria de Jiménez Lozano, no se defiende nada que pueda ser equivalente o estar identificado con una presunta esencia de España. Por el contrario, las premisas historiográficas de los textos literarios de este escritor, según se pone de manifiesto en *Meditación española sobre la*

*libertad religiosa* (1966), *Los cementerios civiles y la heterodoxia española* (1978), *Sobre judíos, moriscos y conversos* (1982), *Guía espiritual de Castilla* (1984), *Los ojos del icono* (1988b), coinciden con la concepción existencial que de la vividura intrahistórica de los españoles aparece en la obra ensayística de Américo Castro<sup>6</sup>.

La eliminación de la propia seguridad, que conlleva la ausencia de toda realidad fija y esencial en la que asirse, se manifiesta, en *Un fulgor tan breve*, en el estado de ánimo del sujeto reflexionante, caracterizado como repleto de indignancia y anamnético<sup>7</sup>. De una lectura detenida de «Los primeros quince días» se deduce claramente el desconcierto de dicho sujeto al reflexionar sobre realidades tan acuciantes como la muerte y lo implicado en ella, manifestado en jornadas inciertas de horror, cementerio y amargura. Tal es la temática que volverá a repetirse en «El Resucitado de Diego de la Cruz», en donde el discurso lírico se ve obligado a expresar emociones que no pueden olvidar el polvo al que se llega después de peregrinar desde la cuna hasta la muerte. El mismo sujeto poético, aun intentando librarse de tal indignancia, se ve obligado a reconocer que llevaba años rezando a un Cristo, débil, vencido y muerto. En dicho poema, el proceso destructor disemina significaciones de indignancia que afectan hasta a la misma victoria de la resurrección. La experiencia del Cristo triunfante se ve subvertida por la realidad inescapable de quien fue crucificado<sup>8</sup>. Este hecho existencial con el que hay que contar no puede aislarse de la problemática radical del mal y del sufrimiento en la que se encuentra inserto el sujeto poético de «Música para un rey agonizante. Sainte-Colombe va a Versalles», quien

<sup>6</sup> Al compartir los presupuestos existenciales de Américo Castro, expuestos en *De la edad conflictiva* (1976), *El pensamiento de Cervantes* (1972), *Teresa la Santa y otros ensayos* (1982) y *España en su historia. Cristianos, moros y judíos* (1983), Jiménez Lozano no sólo se opone a toda concepción esencialista fija que impida el cambio y el progreso, sino también muestra su desacuerdo con concepciones historiográficas basadas en datos objetivados y abstraídos de sus correspondientes contornos contextuales, en donde realmente podían tener significación relevante para la vida de seres humanos de carne y hueso.

<sup>7</sup> Para una comprensión conceptual de lo connotado por ser anamnético, se precisa tener en cuenta las bases filosófico-teológicas estudiadas, con acierto, precisión y conocimiento de causa, por Reyes Mate en *Mística y política* (1990) y *La razón de los vencidos* (1991).

<sup>8</sup> Lo expresado líricamente en «El resucitado de Diego de la Cruz» viene a añadirse a múltiples expresiones y modalidades de cruces que se acumulan a lo largo de los escritos de Jiménez Lozano. A este respecto conviene tener presente las cruces de la novela teológica *Historia de un otoño* (1971) y las de numerosos relatos breves recopilados en *El santo de mayo* (1976), *El grano de maíz rojo* (1988a), *Los grandes relatos* (1991), *Objetos perdidos* (1993a) y *El cogedor de ancianos* (1993b). Las connotaciones semánticas de dichas cruces no siempre coinciden y ponen de manifiesto la riqueza polisémica que afecta a gran parte de los textos literarios de Jiménez Lozano.

llega a reconocer que él mismo ha sido torturado. Desde tal experiencia de dolor abominable se contempla el resplandor musical de la corte del Rey. De la misma forma que la existencia de la cruz deconstruía la presunta victoria de la vida en «El Resucitado de Diego de la Cruz», ahora en «Música para un rey agonizante. Sainte-Colombe va a Versalles» se subvierte y desprecia lo implicado por un contorno existencial subordinado al poder de los grandes. La música, que en tal corte de Versalles tenía una finalidad de ostentosa complacencia, se ve deconstruida de su presunto valor estético, cuando se tiene en cuenta que fue utilizada para el exterminio de los señores y las monjas del monasterio jansenista de Port-Royal de Champs, conforme ha sido señalado, con acierto, en los ensayos de Jiménez Lozano recopilados en *La ronquera de fray Luis y otras inquisiciones* (1973). A pesar de la repugnancia que la corte del Rey le inspira al sujeto poético de *Un fulgor tan breve*, éste decide ir a Versalles solamente cuando se encuentra en condiciones de llevar refrigerio al Rey agonizante. Ya ante el cadáver de este personaje histórico, dicho sujeto cobra conciencia de la vida, al sentirse pobre y desvalido. En tales circunstancias, descansa del mundo y de su ruido, buscando los sonidos exactos para su viola, al mismo tiempo que los anota. Dicha experiencia estética que procede de la situación existencial de indigencia radical se encuentra apoyando las expresiones líricas del sujeto poético, completamente alejado de todo lo que significa complacencia e identificación con un poder que se sirve de todo tipo de estrategias retóricas para sobrevivir, según lo ha advertido en términos teóricos Steven Mailloux (1989) en *Rhetorical Power*. En conformidad con lo ya indicado, la indigencia radical, sobre la que versan muchos poemas de *Un fulgor tan breve*, afecta al mismo sujeto poético, que se ve obligado a sentirse inseguro y repleto de dudas que le zarandean. Tal estado de ánimo se expresa mediante una serie de recursos discursivos, procedentes de imágenes limitadoras de la felicidad vital de quien ama este mundo. A tal respecto, no debe dejarse de mencionar la fatalidad de la muerte, a la que se alude en «Las Pléyades» a través del sonido de las campanas, asociado en gran parte de la obra literaria de Jiménez Lozano con connotaciones negativas de frustración existencial. Sin embargo, se precisa reconocer que, aunque es cierto que tal significación hace acto de presencia en los poemas de *Un fulgor tan breve*, también se alude en ellos a la alegría del nacimiento de un niño, anunciado por las campanas. En otras palabras, es precisamente la dimensión destructora de esta obra lírica la que impide la identificación fija de lo connotado por las campanas como algo definitivamente establecido, a pesar de que esto coincide con ras-

gos textuales sobresalientes en otros momentos literarios de lo producido por Jiménez Lozano. Así se expresa, a este respecto, la equivocidad del lenguaje de las campanas en los versos de «Las Pléyades»:

La campana retíñe, pero desconfía:  
ayer pregonaba los amores  
o que un niño había nacido, y luego  
tañe por los muertos. No es segura  
su apuesta, equivocada es su lengua (Jiménez Lozano, 1995b: 12).

La polisemia y equivocidad, propia de un discurso deconstructor que disemina significaciones subversivas y abolidoras de toda identidad, afecta no sólo a las imágenes de las campanas, sino a muchas otras, procedentes de un contexto ambiental en contacto directo con el campo y la naturaleza. En «Los árboles azotados por el viento», el sujeto poético, al reflexionar sobre presuntas dudas existenciales, se ve inclinado a pensar en los árboles, que, atormentados por las inclemencias temporales, se zarandean y arrojan hojas a un césped ya azotado por el hielo temprano. Sin embargo, no todo es negativo en esas presuntas imágenes de destrucción, ya que dichas hojas, caracterizadas como lágrimas amarillas o rojas, sirven para esmaltar el oscuro césped. Dicho de otra forma, el efecto estético y visual de las hojas caídas subvierte la destrucción asociada unívocamente con los árboles convertidos en víctimas de las consecuencias arrasadoras del viento. Ante un estado de presunta desolación ambiental y atmosférica, el sujeto poético, aun en medio de un mar de dudas que le hacen cuestionar hasta su propia identidad personal, testimonia una actitud de fe agónica, a través de una oración en la que hay referencias explícitas a los despojos y ruinas con que hay que contar, conforme sucedía en muchos textos narrativos de Jiménez Lozano<sup>9</sup>. Tales

<sup>9</sup> No se necesita estar totalmente familiarizado con el conjunto de la obra literaria de Jiménez Lozano para saber apreciar la dimensión agónica, de procedencia intertextual unamuniana, de personajes agobiados por dudas continuas, frente a las que testimonian su fe. Tal es el caso de lo que les sucedía al Cardenal Noailles y a la Madre Du Mesnil de *Historia de un otoño* (1971), a Pablo de Olavide en *El sambenito* (1972) y al científico, a punto de fallecer, del relato breve «La orfandad» de *El santo de mayo* (1976). Ha sido Thomas Mermall (1983) quien, con su habitual perspicacia crítica, ha sabido relacionar en «José Jiménez Lozano y la renovación del género religioso» esta actitud agónica de personajes creyentes con lo expuesto ensayísticamente por Unamuno en *La agonía del cristianismo* (1938) y con lo narrado en *San Manuel Bueno, mártir* (1971). El referirse a las aportaciones de Mermall, al aludir a la relación intertextual que puede establecerse entre la obra de Jiménez Lozano y la de Unamuno, no sólo es costumbre, sino también acto de honradez intelectual.

dudas contribuyen a deconstruir la identidad de un sujeto poético que, tanto a nivel del discurso lírico como del contenido expresado en *Un fulgor tan breve*, no duda en desaparecer, haciendo su propia presencia innecesaria. A este respecto conviene advertir que el rasgo textual que parece predominar en «Las estaciones», primer poema de la obra aquí estudiada, es el ascetismo destructor de tal sujeto que llega a abolir su papel exclusivo de emisor para convertirse él mismo en receptor de lo expresado. Este poema pone en cuestión seria la identificación distintiva del sujeto poético con la voz hablante que se oye continuamente en *Un fulgor tan breve*. En algunas ocasiones el predominio de tal sujeto desaparece intencionadamente cuando su individualidad específica se disuelve en una colectividad, convirtiéndose en un hombre cualquiera, e interesándose, de manera directa, no por lo que es, sino por lo que de él dirán después de su muerte, conforme se evidencia en «Preguntas». No obstante, conviene hacer notar que la conversión del sujeto poético individual en alguien carente de señas de identidad en modo alguno consiste en la caída irremediable en el ser inauténtico, criticado por pensadores existencialistas desde Søren Kierkegaard, en *The Concept of Anxiety* (1980), *The Concept of Dread* (1957), *Either/Or* (1959), *Fear and Trembling* (1968) y *For Self-Examination and Judge for Yourselves!* (1944), a Martin Heidegger en *El ser y el tiempo* (1951). La diferencia entre la deconstrucción de la identidad en el sujeto poético de *Un fulgor tan breve* y la inautenticidad del ser convertido en masa, al que se refieren los existencialistas, radica en que en los escritos de dichos pensadores tal caída en la despersonalización se produce irremediablemente como refugio o máscara frente a las cargas y exigencias del encuentro del ser humano consigo mismo, mientras que en la obra poética aquí estudiada el cuestionamiento de dicho sujeto se realiza conscientemente a través de una serie de interrogaciones que, con radicalidad nunca saciada, ponen en duda cualquier tipo de decisión fija, identificadora e inamovible, conforme se evidencia en los siguientes versos de «Preguntas»:

¿Qué dirán de mí? Vivió  
durante algún tiempo, murió luego.  
¿Qué más de cualquier hombre?  
¿Y no se cansa Dios de repetir  
el drama o el ensayo  
de un tiempo a otro? ¿O acaso  
no ha dado aún resultados? (Jiménez Lozano, 1995b: 20).

En conformidad con lo que expresan estos versos, el sujeto poético, destructor de su propia identidad, tal y como es percibido por los

otros, no se formula preguntas movido por un afán de huida inauténtica o de refugio que le sirva de protección frente a la angustia existencial, provocada por la amenaza de la nada. Por el contrario, las preguntas de dicho sujeto poético tienen como finalidad un cuestionamiento radical del ser personal y de los papeles que presuntamente ha sido obligado a desempeñar. Conforme José Luis L. Aranguren ha expuesto en obras ensayísticas tales como *Sobre imagen, identidad y heterodoxia* (1981) y *Moral de la vida cotidiana, personal y religiosa* (1987), la función que adquieren dichos papeles está relacionada con el establecimiento de la presunta identidad<sup>10</sup>. Ahora bien, ya que los papeles de cada cual dependen, en gran parte, de lo impuesto por los demás, a la hora de cuestionar la propia identidad habrá que referirse a lo que los otros han forjado en uno mismo. Precisamente, tal es el razonamiento que se encuentra detrás de las preguntas formuladas, con persistencia, en *Un fulgor tan breve*. Por otro lado, no debe perderse de vista que la yuxtaposición simultánea de interrogantes, en dicha obra, sirve también para deconstruir un discurso lineal, encaminado a un final feliz que pudiera servir de satisfacción definitiva a todas las ansiedades y dudas. Conforme sucedía en *Relación topográfica* (1993) del mismo Jiménez Lozano, aquí también el recurso discursivo de una superposición continua de planos deconstruye todo orden jerarquizante que tenga como consecuencia la implantación de la identidad irrevocable. Los niveles de preguntas e interrogaciones se van yuxtaponiendo indefinidamente, de tal forma que el final de ese proceso ni se vislumbra, ni existe. En consecuencia, las posibles respuestas se diseminan, sin cesar, esparciendo significaciones inestables que precisan de nuevas preguntas nunca satisfechas completamente, ni contestadas de modo convincente. La dinámica interna de tales interrogaciones responde al discurso destructor de *Un fulgor tan breve*, el cual al cuestionar la identidad de todo lo existente extiende el ámbito de preguntas hasta afectar a la consistencia personal del propio sujeto poético.

Otro recurso textual con el que se subvierte todo aquello que se considera fijo e inamovible, en la obra aquí estudiada, se produce en la experiencia onírica. El sueño conlleva el deseo y el ansia de una realidad que no sólo no es la existente, sino que tal vez no sea posible tampoco. Sin embargo, lo implicado en dicho nivel subconsciente y que se encuentra incluido en el ámbito de lo imaginario, según expresa

---

<sup>10</sup> Para un esclarecimiento crítico de la obra ensayística de Aranguren, la obra de Enrique Bonete Perales (1989), *Aranguren: La ética entre la religión y la política*, continúa siendo un instrumento insuperado de consulta.

Jacques Lacan en *Speech and Language in Psychoanalysis* (1968) y *Los cuatro conceptos fundamentales de psicoanálisis* (1977), posee una fuerza deconstrutora de todo aquello que se ve como paralizante, y, al mismo tiempo, connota rasgos creativos, relacionados con lo que se anhela. En contra de tal ámbito de lo imaginario, obrará siempre lo impuesto con caracteres de inevitabilidad por el orden simbólico que habrá que deconstruir<sup>11</sup>. A este respecto conviene señalar que el sujeto poético de *Un fulgor tan breve*, al sentirse atrapado en dicho ámbito impuesto por la fuerza de los hechos históricos consumados, no duda en reconocer que prefiere dormir, para soñar una esperanza, consistente en que se hará la paz, allí donde la estirpe de David había triunfado y producido frutos de odio y destrucción<sup>12</sup>. Tal era lo que había sucedido en España, país al que se le caracteriza como pesadilla de muertos. El sujeto poético no puede estar de acuerdo con el pasado sangriento de un pueblo y no ve otra salida que refugiarse en un sueño de esperanza, donde los espectros amenazantes y fatales no aparezcan. A todo esto conviene añadir que el sueño, al menos a nivel de deseo, se hace también extensivo a los causantes de dicha situación desazonadora y radicalmente molesta. De la siguiente forma, en «Cinco lecciones de repaso sobre Historia de España. III. Espectros de España», se aconseja el estado de reposo onírico, frente a la violencia amenazante:

¿Qué queréis de mí, habitantes de lo oscuro,  
 donde las raíces y la arena húmeda,  
 terrosos ojos, rotas mandíbulas, descoyuntadas manos,  
 vosotros los fusilados en la tapia, el árbol o en la hierba  
 al alba blanca, instante de oro o fuego,  
 rocío misericordioso y el plomo de las balas,  
 qué queréis de mí, visiones espantosas?  
 Yo os conjuro a que os acostéis entre los pinos  
 y descanséis ya para siempre. ... (Jiménez Lozano, 1995b: 73-74).

<sup>11</sup> Lo connotado por el ámbito simbólico ha sido estudiado tanto por Lacan en las obras citadas, como por Julia Kristeva en *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (1980) y *Revolution in Poetic Language* (1984). Lo simbólico corresponde al orden de lo impuesto culturalmente, bien sea bajo formas fijas de lenguaje reforzadas por instituciones autoritarias o bajo modalidades de poder opresivo, ante el que aparentemente no queda alternativa alguna, sino la sumisión.

<sup>12</sup> Para poder apreciar críticamente la obra de Jiménez Lozano es imprescindible no perder de vista las relevantes relaciones intertextuales que pueden establecerse con pasajes bíblicos. Sin un conocimiento escriturístico adecuado y sin estar familiarizado con la consiguiente reflexión teológica que sobre dicho conocimiento se asienta, resulta extremadamente difícil, y en muchos casos casi imposible, comentar seriamente los escritos de Jiménez Lozano. Ahí parece radicar la razón que explicaría la existencia de sólo un número muy reducido de críticos que han analizado aspectos concretos de dicha obra.

En estos versos se plantea en forma de pregunta el desafío aniquilante que el pasado de muerte representa para el sujeto poético. Ahora bien, puesto que es consciente de la función subversiva y deconstructora de la propia identidad que tiene el sueño, se atreve a aconsejar dicho sujeto, a los agentes de la maldad radical, que también reposen, descansando para siempre. Dicho de otra forma, de modo semejante a como el sujeto poético se disuelve en el ámbito onírico e imaginario del sueño, tal solución debería aplicarse a aquellos derramadores de sangre y causantes de muerte. Conforme se puede observar, lo connotado por el lexema sueño se aplica polisémicamente en el citado poema. El sueño del sujeto lírico significa un refugio frente a aquello que se siente incapaz de enfrentar. En «La cuerda y los ratones», afirma este sujeto que él escribe para que sus sueños le liberen de la muerte; para que su Dios se levante de la nada y le salve con su cálida mano en el sepulcro. Por otro lado, para los agentes de la violencia, el sueño significa el reposo, o tal vez mejor el final del imperio de la fuerza. No obstante, en ambos casos sobresale una función deconstructora, ya que el sueño elimina tanto la identidad consciente del presunto sujeto como el papel actancial de violencia sangrienta de los presuntos agentes, causadores de muertes, sufrimientos y dolor. Por consiguiente, en el poema citado, el sueño implica reposo del mundo y de su ruido, conforme sucedía también en «Cuando Sainte-Colombo descansó», en donde se evidencia, frente a la criminalidad sangrienta de la historia, una admiración sincera por la mansedumbre, el silencio y la fragilidad, características de seres anamnéticos, que, aun careciendo de identidad histórica, están desafiando y deconstruyendo el orden establecido, asentado sobre el poder dominador del más fuerte<sup>13</sup>.

Conforme se está observando, en *Un fulgor tan breve*, la función subversiva y diseminadora de un discurso deconstructor que afecta a todo tipo de identidad se relaciona con la crítica directa, incisiva y radical a la opresión aniquilante. Teniendo en cuenta tal pragmática del texto, se puede apreciar con claridad lo connotado semánticamente en «El carro de heno», en donde a los ostentadores del poder oficial se les quiere evitar el tener que enfrentarse con la visión de lo representado pictóricamente por Hieronymus Bosch. Según el director del museo, el Presidente de la Poderosa Potencia no debía ver el cuadro oscuro de

<sup>13</sup> El desafío de los seres anamnéticos, insertos en el ámbito de la intrahistoria, a los poderes históricos, aun siendo una constante ineludible en el conjunto de la producción literaria de Jiménez Lozano, cobra una relevancia sobresaliente en lo narrado teológicamente en *El mudejarillo* (1992a) y *La boda de Ángela* (1993d).

ese pintor. Si tal plan se hubiera llevado a cabo, no habría deconstrucción alguna del ámbito opresor. Sin embargo, el sujeto poético no tiene más remedio que advertir el hecho de que al director no le dio tiempo para bajar el lienzo y el guía que acompañaba a los poderosos tuvo que reconocer que los triunfadores esqueletos que aparecen en el cuadro no son sino los mártires de la libre empresa y el heno vendría a ser el baluarte de la indestructible democracia. Con tal imagen, se elimina toda consistencia definitiva, fija e inmovible del régimen económico y político que sustenta la presunta identidad de los poderosos visitantes. No se debe olvidar que si el sujeto poético ha deconstruido la identidad de esos personajes, también ha hecho lo mismo con la suya propia. De esta forma ese sujeto no se coloca él mismo en una situación de poder que sustituiría a la de aquellos, cuyo puesto aspiraría a ocupar. En el discurso deconstructor radical no existe límite en el proceso subversivo y la inestabilidad diferenciadora afecta a toda la praxis de la escritura. Conforme ha sido señalado por Barbara Johnson (1988), en *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, comentando la obra *S/Z* de Roland Barthes (1974), es tal diferencia desestabilizadora la que tiene una marcada connotación subversiva respecto a cualquier identidad, posponiendo indefinidamente la posibilidad de obtener un significado fijo, propio de una totalidad integrada en un conjunto inamovible. Para decirlo de otra forma, de hecho es la diferencia la causante de que la totalización de la presunta identidad sea imposible de obtener.

En *Un fulgor tan breve*, el discurso deconstructor del poder adquiere múltiples connotaciones y se presenta en circunstancias cambiantes. Es dicha filosofía del devenir aquí implicada, la que, en «Heráclito», ha sido aludida intertextualmente para trazar continuos guiños de sospecha frente a cualquier apariencia definitiva. En tales situaciones, se sabe trascender el plano puramente fenoménico y falso de la realidad para adentrarse en el terreno del silencio y de lo invisible, donde se encuentra el amor<sup>14</sup>. Desde otra perspectiva, en ese poema, lo mismo que en «Ciropeya» y en muchos otros de la obra aquí estudiada, se

---

<sup>14</sup> De la misma forma que podría hacerse todo un estudio deconstructor del poder en el conjunto de la producción literaria de Jiménez Lozano, también es posible elaborar un análisis crítico de los textos de este escritor en función de la apariencia enmascaradora que está amenazando la realidad numérica de lo acontecido. Sin embargo, aquí no se está implicando la defensa de una aproximación hermenéutica basada en la oposición binaria apariencia-realidad. En los escritos de Jiménez Lozano hay elementos textuales más que suficientes que deconstruirían todo tipo de estructura jerarquizante de dominación, fundamentada en cualquier oposición binaria.

señala una y otra vez que, a pesar de lo brillante y atractivo de las apariencias poderosas, éstas, de hecho, se miden y reposan, se calculan, valoran y levantan en el entramado del dolor y de la muerte, conforme ya se había expuesto ensayísticamente en el artículo autobiográfico de Jiménez Lozano «Desde mi Port-Royal»<sup>15</sup>. El sujeto poético de *Un fulgor tan breve* sabe muy bien que la púrpura del triunfo se gradúa con las heridas de aquellos que han sido aplastados. Así se expresa esta convicción existencial en el citado poema «Ciropedia»:

y tienes que hundir el cuchillo en la garganta  
 si quieres ceñirte y coronarte  
 de gloria. Astiages pudo,  
 todos los Astiages pueden, podrán siempre,  
 y Ciro aprenderá muy de prisa  
 a ser Grande y Poderoso (Jiménez Lozano, 1995b: 40).

La alusión a personajes históricos, en estos versos, no es accidental e irrelevante. Por el contrario, es en el ámbito opresor de la historia, en el que habitan y con el que creen identificarse Astiages y Ciro, donde, en realidad, se lleva a cabo la victoria de los poderosos, ante la que los seres anamnéticos parecen sentirse víctimas impotentes para modificar el curso de los hechos consumados. Sin embargo, dicho triunfo histórico es deconstruido desde la intrahistoria, convertida en morada existencial de los anamnéticos. A este respecto, conviene señalar que en «Golpe de Estado en Bolivia» se alude subversivamente al tránsito y fugacidad del poder histórico, que, en último término, acaba en la muerte, la sangre y la nada, mientras que un ser anamnético, caracterizado como un anciano, permanecía en su pobreza inalterable, con su corona de hambre y el cetro de su amargura. Es importante referirse a este contraste entre los ámbitos histórico e intrahistórico, no para reforzar el aspecto dominador implicado en una oposición binaria, sino para deconstruir tal recurso textual, aludiendo al hecho verificable de que el sufrimiento afecta a ambos niveles discursivos y no está asentado sólo en uno de ellos, convertido en víctima dualista del otro.

A modo de resumen de todo lo que antecede, podría afirmarse que, en los poemas de *Un fulgor tan breve*, el sujeto lírico, al criticar

---

<sup>15</sup> El título y gran parte del contenido temático de «Desde mi Port-Royal» (1983) está en correspondencia intertextual directa con la experiencia teológica y literaria del jansenismo, novelada en amplios discursos narrativos que se extienden desde *Historia de un otoño* (1971) hasta *Teorema de Pitágoras* (1995a) de Jiménez Lozano.

subversivamente cualquier contexto de poder, se involucra en un proceso destructor de toda identidad, incluida la suya propia. Los rasgos inestables que quedan de este sujeto se diseminan a lo largo del texto escrito de dicha obra literaria. Entre tales rasgos, hay que mencionar una inseguridad constante y radical, lo mismo que un estado preocupante de indigencia, inserto en una problemática de sufrimiento inevitable. Sin embargo, conviene no olvidar que son las propias dudas de ese sujeto las que impiden que cualquiera de los rasgos diseminados lingüísticamente, en los poemas respectivos, puedan convertirse en algo fijo y estable, productor de una nueva identidad. Si el sujeto lírico de *Un fulgor tan breve* se disuelve en el anonimato fáctico de la colectividad o se refugia en el sueño, es precisamente para impedir que de él quede algún residuo fundante de cualquier tipo de realidad, no sometida todavía al proceso destructor propuesto. Por último, se precisa hacer notar que la fluidez discursiva del discurso lírico de los poemas aquí estudiados en modo alguno elimina el rigor estético y la finura espiritual de un texto polisémico, abierto sin cesar a multiplicidad de lecturas crecientemente enriquecedoras.

### Referencias bibliográficas

- ARANGUREN, J.L.L. (1981). *Sobre imagen, identidad y heterodoxia*. Madrid: Taurus.
- (1987). *Moral de la vida cotidiana, personal y religiosa*. Madrid: Tecnos.
- BARTHES, R. (1974). *S/Z*. New York: Hill and Wang.
- BONETE PERALES, E. (1989). *Aranguren: La ética entre la religión y la política*. Madrid: Tecnos.
- CASTRO, A. (1972). *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer.
- (1974). *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alianza.
- (1975). *La realidad histórica de España*. México: Porrúa.
- (1976). *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus.
- (1982). *Teresa la Santa y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- (1983). *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Barcelona: Crítica.
- DERRIDA, J. (1981). *Dissemination*. London: Athlone Press.
- GREIMAS, A.J. (1971). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- HEIDEGGER, M. (1951). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HIRSCH, D.H. (1991). *The Deconstruction of Literature. Criticism after Auschwitz*. Hanover: Brown University Press.

- JIMÉNEZ LOZANO, J. (1966). *Meditación española sobre la libertad religiosa*. Barcelona: Destino.
- (1971). *Historia de un otoño*. Barcelona: Destino.
- (1972). *El sambenito*. Barcelona: Destino.
- (1973). *La ronquera de fray Luis y otras inquisiciones*. Barcelona: Destino.
- (1976). *El santo de mayo*. Barcelona: Destino.
- (1978). *Los cementerios civiles y la heterodoxia española*. Madrid: Taurus.
- (1982). *Sobre judíos, moriscos y conversos*. Valladolid: Ámbito.
- (1983). «Desde mi Port-Royal.» *Anthropos* 25, 79.
- (1984). *Guía espiritual de Castilla*. Valladolid: Ámbito.
- (1988a). *El grano de maíz rojo*. Barcelona: Anthropos.
- (1988b). *Los ojos del icono*. Valladolid: Caja de Ahorros de Salamanca.
- (1991). *Los grandes relatos*. Barcelona: Anthropos.
- (1992a). *El mudejarillo*. Barcelona: Anthropos.
- (1992b). *Tantas devastaciones*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- (1992c). *Segundo abecedario*. Barcelona: Anthropos.
- (1993a). *Objetos perdidos*. Valladolid: Ámbito.
- (1993b). *El cogedor de ancianos*. Barcelona: Anthropos.
- (1993c). *Relación topográfica*. Barcelona: Anthropos.
- (1993d). *La boda de Ángela*. Barcelona: Seix Barral.
- (1995a). *Teorema de Pitágoras*. Barcelona: Seix Barral.
- (1995b). *Un fulgor tan breve*. Madrid: Hiperión.
- JOHNSON, B. (1988). *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- KIERKEGAARD, S. (1944). *For Self-Examination and Judge for Yourself!* Princeton: Princeton University Press.
- (1957). *The Concept of Dread*. Princeton: Princeton University Press.
- (1959). *Either/Or*. New York: Doubleday.
- (1968). *Fear and Trembling*. Princeton: Princeton University Press.
- (1980). *The Concept of Anxiety*. Princeton: Princeton University Press.
- KRISTEVA, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- (1984). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- LACAN, J. (1968). *Speech and Language in Psychoanalysis: The Language of the Self*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- (1977). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Barral Editores.
- MAILLOUX, S. (1989). *Rhetorical Power*. Ithaca: Cornell University Press.
- MATE, R. (1990). *Mística y política*. Estella: Editorial Verbo Divino.
- (1991). *La razón de los vencidos*. Barcelona: Anthropos.
- MERMALL, T. (1983). «José Jiménez Lozano y la renovación del género religioso.» *Anthropos* 25, 66-69.

- MARINA, J. A. (1994). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
- NORRIS, C. (1987). *Derrida*. Cambridge: Harvard University Press.
- PERETTI, C. (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- STEINER, G. (1989). *Real Presences*. Chicago: The University of Chicago Press.
- (1991). *Martin Heidegger*. Chicago: The University of Chicago Press.
- UNAMUNO, M. (1938). *La agonía del cristianismo*. Buenos Aires: Losada.
- (1971). *San Manuel Bueno, mártir*. Madrid: Alianza.

# **BIBLIOGRAFÍA COMENTADA DE SALVADOR FERNÁNDEZ RAMÍREZ (1896-1983)**

**Bienvenido Palomo Olmos**

Universidad Autónoma de Madrid

## **1. INTRODUCCIÓN**

Salvador Fernández Ramírez nació en Madrid el 18 de mayo de 1896. Tras obtener la Licenciatura en Derecho y en Filosofía y Letras, se doctoró en Filología Española en 1948. Pero antes había completado su formación filológica en el Centro de Estudios Históricos, del que fue secretario entre 1932-1936, en la sección de Estudios Clásicos dirigida por el lingüista italiano Giulano Bonfante y en las secciones de Lengua y Literatura Españolas a la sombra de Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro y Tomás Navarro Tomás, y había llevado a cabo una larga y eficaz actividad docente como profesor de Latín, Griego —catedrático de esta asignatura desde 1940—, Lengua y Literatura Española en Institutos de Bachillerato y Lengua y Literatura Española y Gramática Histórica en la Universidad Complutense de Madrid. Únase a su actividad docente su trabajo en el Consejo Superior de

Investigaciones Científicas, como colaborador de la sección de Lingüística «Antonio de Nebrija» (1942-44), y en el Seminario de Lexicografía de la Real Academia Española desde 1948. Aquí, junto con Rafael Lapesa y Samuel Gili Gaya, adiestró en la técnica lexicográfica a becarios y colaboradores, dispuso la papeletización de obras fundamentales que no se habían tenido en cuenta, enriqueció el acervo del léxico hispano-americano y preparó una muestra del futuro Diccionario Histórico de la Lengua Española. El máximo honor de su carrera profesional fue el haber sido elegido académico de número de la Real Academia Española (3-12-1959), en la candidatura presentada por los señores Pemán, Gómez Moreno y Lapesa, para ocupar el sillón Z. Leyó su discurso de ingreso «Lengua literaria y norma lingüística» el 29 de mayo de 1960.

Rafael Lapesa (*Boletín de la Real Academia Española*, LXIII/1983, 15-28) y Manuel Seco (*Revista de Filología Románica*, I/1983, 297-302) han descrito con precisión la personalidad intelectual y humana de Fernández Ramírez en sendas notas necrológicas. Ellos destacan entre sus cualidades su capacidad de trabajo, su formación humanística, acrecentada por medio del contacto asiduo con la lengua y la cultura grecolatinas, sus preocupaciones pedagógicas y su conocimiento de la lingüística moderna, presente en todas sus descripciones de la gramática del español.

Manuel Seco lamentaba en su artículo de 1983 el hecho de que la obra científica de Salvador Fernández Ramírez solo pudiera encontrarse en las bibliotecas; y animaba a la urgente recuperación editorial tanto de lo editado como de lo inédito. Así se demostraría que la figura de Fernández Ramírez es «una de las más destacadas en la lingüística española del siglo XX» (*ibídem*, pág. 298). La bibliografía que acabo de publicar en el *Boletín de la Real Academia Española* (1997) ilustra cuánto se ha avanzado en ese camino de recuperación editorial, que se inició gracias al generoso esfuerzo de don José Polo, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, y cuánto queda por recorrer.

En esta bibliografía comentada, de carácter más descriptivo que crítico, pretendo dar a conocer los contenidos fundamentales que nuestro gramático expuso en sus obras más importantes, tanto las que aún solo se pueden encontrar en bibliotecas como las que ya están a nuestro alcance en ediciones actuales, y contribuir a que Fernández Ramírez ocupe en nuestras aulas de Filología el lugar que su investigación lingüística y pedagógica se merece. Resumiré solamente los libros y los artículos y dejaré de lado sus reseñas y traducciones. Me

referiré a los textos con el número de la ficha, el título y el año —se entiende que las fichas con año posterior a 1983 son ediciones actuales, ediciones póstumas—, pero no repetiré todos los datos bibliográficos salvo si lo considero pertinente para alguna ficha concreta. El lector los podrá encontrar, si los necesita, en el texto, del *Boletín de la Real Academia Española*, «Bibliografía de Salvador Fernández Ramírez (1896-1983)».

## 2. LIBROS Y ARTÍCULOS

1. Edición y prólogo (págs. 9-19) de *Pastores de Belén*, de Lope de Vega (Madrid: Editorial Renacimiento, 1930).

Es una edición escolar con prólogo y notas explicativas. En aquel informa sobre las ediciones que ha tenido la obra, sitúa esta en la producción lopesca no dramática, elucubra sobre el estado anímico, espiritual y la presencia de la vida familiar de Lope al escribirla, y analiza la estructura y la presencia de elementos líricos.

4. Edición, prólogo, nota editorial, notas y vocabulario de *Instrucción de la mujer cristiana*, de Juan Luis Vives (Madrid: Editorial Signo, 1936).

Edita la traducción del latín al romance por Juan Justiniano (Valencia, 1528) siguiendo la edición de Zaragoza (1539). Incluye setenta y siete notas que procuran aclarar los pasajes difíciles, los nombres de personas, de títulos y la procedencia de los textos aducidos, además de un vocabulario con setenta y tres términos. En el prólogo presenta el ambiente europeo del Renacimiento y la Reforma y los rasgos de la personalidad de Juan Luis Vives y los problemas morales, religiosos y literarios de los que se hizo eco el gran humanista.

6. «Retórica y soborno» (*La Gaceta Regional* [Diario Nacional de Salamanca], 7 de julio de 1938, pág. 1).

Expresa sus preocupaciones como educador en un momento tan dramático para España. Propone que se pase del concepto de los sofistas sobre la Retórica como «arte de engañar» al ideal de educar con «arte de prudencia».

**15.** Redacción de artículos (ochenta y nueve entradas) sobre términos de retórica y poética para el *Diccionario de literatura española*, dirigido por Germán de Bleiberg y Julián Marías (Madrid: Revista de Occidente, 1949; ahora en Madrid: Alianza Editorial, 1972<sup>4</sup>). Cada artículo se cierra con las iniciales *S.F.R.*

Redactó estos ochenta y nueve artículos en 1941 en función de las directrices marcadas por los directores de este diccionario, Julián Marías y Germán Bleiberg, quienes asignaron las entradas relacionadas con la Retórica, Poética y Métrica a Fernández Ramírez, Germán Bleiberg (321 entradas) y María Josefa Canellana (90 entradas). La mayoría de las entradas escritas por Fernández Ramírez son conceptos de Retórica, aunque no exclusivamente (*alegoría, anacoluto, barbarismo, catacresis, enálage, hipérbaton, ironía, metonimia, paragoge, pleonasma, sinéresis, solecismo, zeugma...*). Su método de redacción incluye la etimología de cada término y su historia en la tradición retórica, la definición, ejemplificación en griego, latín o español y datos eruditos bibliográficos. Entre sus materiales inéditos don José Polo encontró unas cuarenta fichas con otros términos de Retórica no incluidos en esta obra.

**25.** *Lengua literaria y norma lingüística* (Madrid: RAE, 1960).

Es su discurso de ingreso en la Real Academia Española. En él precisa el concepto de *norma lingüística* en tres sentidos diferentes: como las leyes internas del idioma, estas son las que trata de descubrir el gramático; como modalidad lingüística, los llamados usos cultos frente a usos populares, esta es la que persigue el escritor, en ella la lengua escrita y la literaria superan como ideal a los otros niveles de lengua hablada; como preceptos o reglamentaciones, es el que más interesa al nativo que quiere perfeccionar su conocimiento de la lengua o al extranjero que quiere aprenderla y a los «preceptistas», que se ocupan solo de imponerla. Acaba con la caracterización y una encendida defensa de la lengua literaria.

**26.** «Los catedráticos de Instituto y la Real Academia Española» (en *Cátedra 1960: prontuario del profesor*, Madrid: MEC, 1960, 387-396).

Breve biografía en lo referente a la elección como Académicos de la Lengua de nueve profesores de Instituto: Francisco Commelerán y Gómez (1903), Manuel de Sandoval (1919), Vicente García de Diego (1926), Antonio Machado (1927), Enrique Díez Canedo (1935), Eugenio Montes (1940), Narciso Alonso Cortés (1945), Gerardo Diego (1947), y él mismo (1959). Aparece una fotografía de alguno de ellos.

**30.** «Para la futura Gramática: I. El acento ortográfico. II. Morfología. Generalidades» (*Boletín de la Real Academia Española*, XLIV/1964, 431-439; 439-448).

Presentó estas dos ponencias en nombre de la Academia Española al IV Congreso de Academias (Buenos Aires, 1964). En la primera se ocupa de las reglas de acentuación en la escritura (con tilde o sin ella) para las palabras esdrújulas, graves, graves con hiato inverso o normal, agudas, agudas en diptongo y en hiato inverso, palabras monosilábicas, patronímicos de fonética no castellana, nombres propios extranjeros, cultismos latinos, palabras con tilde diacrítica, compuestos y verbo con pronombre enclítico. Estas reglas respetan las «Nuevas Normas de Prosodia y Ortografía» (1959) y se incluyen, aunque con otro orden, en el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (1973), apartado 1.8.3. Para la II parte véase ficha 46.

**32.** «Américo Castro y España» (*Papeles de Son Armadans*, XXX-VII-110/1965, 131-133).

Fue su colaboración a *Breve encuesta española*, volumen ideado por C.J. Cela como Homenaje en los ochenta años de Américo Castro. Destaca en *La realidad histórica de España* el objetivismo y el amor de conocimiento con que accede a nuestras contradicciones históricas.

**33.** «Forma y sustancia líricas» (en la obra colectiva *Elementos formales en la lírica actual*, Santander-Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967, 47-54).

Es la ponencia que presentó (agosto de 1966) en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander al simposio sobre la lírica moderna o poesía en verso libre en el que intervinieron poetas, críticos y lingüistas. Plantea el problema de las relaciones forma-contenido en la literatura y especialmente en la lírica para intentar descubrir si hay formas específicas para verso y para prosa o si hay cambios sustanciales en las formas cuando aparecen en verso o en prosa. Ejemplifica el problema con versos métricos y amétricos en poemas de Cernuda donde observa el uso de la anteposición del complemento objeto no motivada por razones gramaticales necesarias, uno de los tipo de hipérbato más retórico, sino como forma que mantiene la integridad de una estructura métrica clásica; su supresión crearía un verso amétrico.

**35.** «Cuatro capítulos de fonología» (*Boletín de la Real Academia Española*, XLVIII/1968, 419-479).

---

Estos cuatro capítulos pasan íntegros y con muy ligeras variantes al *Esbozo* (1973) (1.1. Generalidades, 1.2. Clases de sonidos, 1.3. Clases de fonemas, 1.4. Sílaba). Representan la parte más novedosa e innovadora de esta Gramática al introducir las aportaciones más seguras de la Fonología y de la Fonética en su aspecto articulatorio. En el primer capítulo se define el signo lingüístico oral con su significante y significado, el grupo fónico, las pausas normales y virtuales, los prosodemas, la articulación, el sonido como unidad del habla, la clase de sonido (= fonema) como unidad de la lengua, la sílaba y sus componentes (cabeza, cima, coda), el acento y el objeto de estudio de la Fonética y Fonología. En el capítulo II describe articulatoriamente los sonidos del español en función de los órganos activos, pasivos y modos de articulación, clasifica los sonidos consonánticos en obstruyentes (oclusivos, africados, fricativos) y sonantes (líquidos vibrantes y laterales, nasales, con deslizamiento) y describe cada sonido según las posiciones en las que puede aparecer, ejemplificando con transcripción fonética. Hace lo mismo con los sonidos vocálicos: posición de la lengua y de los labios, resonador predominante, nasalización, vocales silábicas y vocales no silábicas. El capítulo III define los principales conceptos de Fonología: distribución complementaria, variación libre, contraste, fonema, variante combinatoria o alófono, neutralización y archifonema o arquifonema. Define también los fonemas consonánticos y vocálicos del español con sus correspondientes alófonos y los transcribe fonéticamente. Presenta la organización del sistema fonológico con sus varios subsistemas. En estos dos capítulos la norma descrita tanto fonética como fonológicamente es la del español castellano, pero se hacen observaciones en notas o incluso en el cuerpo del texto a las variantes existentes en otros dominios del español. El capítulo IV describe la sílaba en la unidad palabra según las posiciones inicial, interna y final: coda simple y compuesta, cabeza simple y compuesta, fórmulas y leyes de delimitación o frontera silábica (V.V; C.C; V.C), cima silábica y delimitación silábica entre vocales contiguas (diptongos, triptongos, hiatos).

**38.** «Ortega y Gasset, escritor» (1983).

Este texto pudo haber sido compuesto entre 1957 y 1960 y se leyó, como texto escrito, en los Cursos de Estudios Hispánicos de Soria en 1977, según opinión autorizada de José Polo, quien lo ha publicado en el *Boletín de la Real Academia Española* (LXIII/1983, 173-225).

Fernández Ramírez examina en la perspectiva literaria y lingüística la obra filosófica de Ortega y Gasset para caracterizarlo como uno de

los pocos grandes escritores españoles de este siglo. Demuestra con ejemplos orteguianos de metáforas, de periodos, de aptitudes ante el neologismo, el extranjerismo y la paronomasia, de elección ante formas concurrentes, que su prosa es exacta, precisa y bella. Observa, y lo confirma con abundante ejemplificación, que Ortega se consagra como artista de la pura creación literaria en las descripciones y narraciones enclavadas en el cuerpo de sus escritos sin nexo aparente con el contexto.

39. *Gramática española*. 1. *Prolegómenos* (Madrid: Arco/Libros, 1985).

Este volumen inexistente en la edición de 1951, preparado por José Polo, recoge en la *Primera Parte* (capítulos II-VI) juicios críticos (reseñas periodísticas y recensiones analíticas) que ha recibido esta obra y recopila en la *Segunda Parte* (capítulos VII-XII) la fundamentación teórica y metodológica de su *Gramática española*. Aquí se ve perfectamente la influencia del Círculo Lingüístico de Copenhague (Hjelmslev sobre todo) y de la Escuela de Praga en nuestro autor. Pero también otras presencias importantes como las de Bühler y Bloomfield, por citar solo a dos figuras señeras de la Lingüística. La *Tercera Parte* (capítulos XIII-XV), además de notas de sus lecturas de Charles F. Hockett y Zellig Harris y notas de clase tituladas «La categoría de pronombre», incluye en el capítulo XII, páginas 237-256, el texto «El concepto de *forma* en gramática» (1958, ficha 21).

Este artículo fue su contribución al número monográfico de la *Revista de la Universidad de Madrid* (VII-26/1958, 161-173 para el texto de Fernández Ramírez) titulado *El concepto de forma en la ciencia moderna*. Nuestro autor parte de Saussure: la combinación significante-significado produce una forma, no una sustancia. Pero retrocede al siglo XIX, donde encuentra la idea de *forma*, usada en *Morfología* (= miembro de un paradigma flexivo= accidentia) y en Fonética Histórica o Lingüística Comparada (= variaciones de la palabra en la historia del idioma). Continúa con el valor de *forma* (= morfema, morfémica, morfemática) para el estructuralismo de Copenhague: *forma* del contenido y *forma* de la expresión (Hjelmslev), *sustancia* del contenido y *sustancia* de la expresión (Trubetzkoy). La aplicación al campo fonético supuso la aparición de la Fonología, a pesar de que la palabra *forma* no aparece ni una sola vez en los *Principios de fonología* de Trubetzkoy. Y su aplicación al campo de la morfología y de la sintaxis supuso el desarrollo del *formalismo* en la investigación lingüística, la gramática *formal*: Escuela danesa de Hjelmslev o norteamericana de Bloomfield.

Acaba el volumen con una *Cuarta Parte* (capítulos XVI-XVII) con el «Prólogo» a la edición de 1951 y «Prólogo complementario», texto inédito y escrito probablemente hacia 1961, pues alude a «al cabo de diez años» (página 312), en el que habla de la organización de los volúmenes que faltan para completar su gramática y de la urgencia de prepararlos para la imprenta.

**40.** *La enseñanza de la gramática y de la literatura* (Madrid: Arco/Libros, 1985).

José Polo publica esta recopilación de trabajos editados (los de las fichas 8: capítulo IV, 23a: capítulo V, y 26a: capítulo VI) e inéditos (los demás), que representa a la perfección las preocupaciones y las propuestas didácticas del autor en el campo de la enseñanza, en sus diferentes niveles docentes, de la Lengua y de la Literatura española y latina, a la que se dedicó con pasión desde 1933 (también a la enseñanza de griego).

El capítulo I «Instrucciones metodológicas para la enseñanza del latín», redactado posiblemente entre 1937-1939 (1937: profesor de Lengua Latina en el Instituto de Plasencia (Cáceres); 4-11-1939: *Lope de Vega*, Madrid), es una programación o proyecto docente según un procedimiento analítico para los seis cursos del Bachillerato de entonces. Destaca la división en dos ciclos de tres años, la graduación en oraciones y en textos, en morfología y sintaxis, la traducción directa e inversa, en prosa y verso, la comparación entre la gramática latina y la española, entre el léxico latino y el español.

El capítulo II «Instrucciones metodológicas para la enseñanza del español», redactado posiblemente entre 1933-1938 (1-11-1933: profesor de Lengua y Literatura española en el Instituto de Miranda de Ebro (Burgos); 13-10-1938: Instituto de Salamanca), es una programación para los siete cursos de Lengua española del Bachillerato de entonces. El objetivo fundamental reside en cultivar la capacidad expresiva del hablante nativo y enriquecer sus posibilidades expresivas. Las actividades básicas en clase serán el comentario de textos y la composición de textos. Las fases del comentario de textos incluyen: comprensión del contenido, intención del autor, género y estilo, partes, examen lexicográfico y lexicológico (familias léxicas, sinonimia, niveles léxicos, derivación y composición, tropos y figuras). Describe los ejercicios de composición literaria y no literaria o ensayística y el método de corrección de las composiciones en clase para conseguir mayor eficacia. Defiende que la enseñanza de la gramática debe concebirse como

---

bloque aparte y con horario aparte, y más reducido que el que se dedicará a las actividades descritas más arriba.

El capítulo III «Metodología de la enseñanza de la Lengua y Literatura española», redactado por las mismas fechas que los dos anteriores, son reflexiones más elevadas y apoyadas en bibliografía explícita en la línea de los Proyectos o Memorias docentes conocidos como «concepto y método de la signatura». Así lo revelan los epígrafes «La Literatura como ciencia desde el Renacimiento hasta nuestros días», «La metodología de la enseñanza de la Literatura», «La metodología de la enseñanza de la lengua española». Destaca en este texto su defensa de no escindir el estudio de la lengua y de la literatura y su justificación para no confundir enseñanza de la lengua con enseñanza de la gramática.

El capítulo IV «Enseñanza de la gramática y de la literatura» recoge el opúsculo de 38 páginas escrito en 1936 y publicado en 1941 (ficha número 8). Representa el pensamiento de su autor en esta zona de encrucijada de la lingüística, la ciencia literaria y la pedagogía. Desarrolla ideas pedagógicas interesantes en diferentes epígrafes como «Didáctica del lenguaje», en el que denuncia la escasez de libros programados gradualmente para una didáctica eficaz del idioma en los ciclos de primaria y secundaria (habla de la década de los años cuarenta); como «Enseñanza del lenguaje» o «Categorías gramaticales» en los que demuestra que el aprendizaje de una lengua no implica necesariamente el conocimiento de la gramática de esa lengua, en consecuencia las actividades en clase deben ir encaminadas al examen literario de textos o a ejercicios idiomáticos orales y no al conocimiento de conceptos gramaticales, a distinciones entre hechos de lengua hablada y lengua escrita con sus anomalías de correspondencia en cuanto a unidades como letras, sonidos, sílabas, palabras, a gradaciones en los hechos lingüísticos que lleven después y escalonadamente a conceptos gramaticales y no al revés; como «El conocimiento del idioma. Lengua y literatura» en los aspectos interpretativos y creativos mediante estudio de los textos literarios, lectura en clase, recitación oral, composición escrita porque la enseñanza de la lengua no puede separarse de la enseñanza literaria; la lectura de un texto debe ir seguida de ejercicios complementarios sobre él: narrar oralmente un pasaje, explicar significados, ordenar el relato, observar familias lingüísticas, resumir por escrito, componer textos. Acaba con reflexiones sobre el método ideal de corregir textos de los alumnos para conseguir más eficacia: la corrección de textos debe hacerse anónima pero públicamente en la

pizarra, ante todos y con la colaboración de todos, también resulta muy útil la composición colectiva de un texto. Selección de lecturas literarias para la escuela según las aportaciones de la psicología infantil y juvenil. El propone: ciclo épico de la Antigüedad y Edad Media, ciclo mítico de los clásicos, epopeya española, romancero, ciclo teatral en el que se desarrolla la épica y el romancero, libros de caballerías, crónicas de los conquistadores, colecciones de apólogos. Acaba con una bibliografía comentada en la que aparecen los nombres de Rafael Seco, Federico Hanssen, R. Menéndez Pidal, Jaime Oliver Asín, Rodolfo Lenz y Manuel de Montolú, y ediciones de lectura recomendables.

El capítulo V «Consideraciones didácticas sobre la lengua y el habla desde el punto de vista de la Escuela Primaria» (*Vida Escolar* [Madrid], 15-16/1960; ficha 23a) es un conjunto de orientaciones sobre cómo debe ser un buen manual de lengua para la Escuela Primaria. En él no puede faltar el estudio del léxico a partir de los índices de frecuencia y vocabularios mínimos, la polisemia, la derivación y composición, pero sin desligar las palabras de sus contextos, sus construcciones y su régimen. También hay que atender al material de lectura: narraciones, romances, breves canciones líricas de los clásicos y de los modernos, fábulas, que permitan ejercitar la memoria. Se completaría con actividades que relacionen la corrección de vicios de la pronunciación con la ortografía y la caligrafía. La enseñanza de la gramática se reduciría en este nivel a aspectos normativos. Todo ello graduado según edades y cursos. Acaba con una noticia bibliográfica sobre libros recomendables (T. Navarro Tomás, M. Muñoz Cortés, E. Lorenzo, S. Gili Gaya, J. Casares, Laura Brackenbury, Concepción Sáiz, D. Tirado, R. Seco, E. Sapir) con los que el maestro podrá preparar sus clases de lengua española hasta que se publiquen manuales como el descrito tan sucintamente por Fernández Ramírez.

El capítulo VI «Palabra y música» (*Servicio*, XIV-735/1960; ficha 26a), tras unas reflexiones sobre el papel que la entonación y las figuras tonales desempeñan en la lengua para la exacta comprensión de los mensajes orales, plantea la cuestión del lugar que debe ocupar en la enseñanza primaria de la lengua el fenómeno de la entonación. Responde que ninguno. Sugiere que se reduzca a un simple ejercicio de imitación guiado por la voz del maestro, como autoridad ejemplar en los aspectos sonoros de la lengua.

El capítulo VII «Redacción y método. Primera lección» es una lección magistral de un curso o asignatura que Fernández Ramírez profesó durante varios años (1951-1955) en la Escuela Superior del Aire,

---

Madrid. En este texto se trata el problema de la redacción integrada en su contorno estilístico y retórico: la lectura de obras literarias, qué se entiende por norma en el hablar y escribir, cómo se relaciona la actividad de escribir con la de leer, entender e interpretar un texto. Predomina en él un enfoque humanístico, gran riqueza conceptual y elegancia en la expresión. Recuerda una experiencia personal: los cursos intensivos de comentario de textos literarios y prácticas de redacción para los alumnos de los primeros años de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Complutense de Madrid) con los que se completaba la formación literaria y lingüística de los alumnos de Bachillerato. Lástima que no exista hoy día algo parecido en las Facultades de Filosofía y Letras de nuestras Universidades, a las que llegan miles de estudiantes con ortografía deficiente y pobreza de léxico y de sintaxis.

41. *Gramática española. 2. Los sonidos* (Madrid: Arco/Libros, 1986).

La primera parte de la edición de 1951 (ficha 18) pasa a este volumen, editado por José Polo, con cinco capítulos (Las unidades fónicas. La palabra aislada y la delimitación silábica. Los sonidos en la cadena sonora de la oración; subordinación acentual y melódica. El origen de los sonidos. Función diacrítica y simbólica de los sonidos) y un apéndice del editor, más 157 notas a pie de página; las del compilador aparecen con el número encorchetado. Se mantiene la numeración antigua de los párrafos, pero se crean subpárrafos numerados. En el prólogo de 1951 proclamaba su deuda en cuanto a la fonética que aquí expondrá «sin apartarme un punto de la doctrina española tan sólidamente establecida por la escuela de Tomás Navarro». Pero su modestia no debe ocultar las innovaciones que introduce y los aciertos que logra; por ejemplo, en cuanto a la delimitación silábica y a las continuas referencias a la fonética histórica del español, además de la aplicación de los elementos entonativos a cuestiones gramaticales como la posición del adjetivo, las oraciones de relativo y las oraciones interrogativas que hará en otros volúmenes.

42. *Gramática española. 3.1. El nombre* (Madrid: Arco/Libros, 1986).

Aquí incluye José Polo la segunda parte de la edición de 1951. Este primer volumen del tomo tercero se ocupa del nombre sustantivo y del nombre adjetivo y consta de dos capítulos (El nombre. Género y número del nombre) y 409 notas a pie de página, las del compilador

encorchetadas. La inspiración de esta gran obra está en la gramática inglesa de Otto Jespersen, *A Modern English Grammar on Historical Principles* (comenzó su publicación en 1914), de la que toma la organización fundamentalmente categorial, pero añadiendo una exhaustividad descriptiva nunca alcanzada en ninguna otra gramática del español. Aquí combina perfectamente sincronía y diacronía, conocimiento del latín y del español, descripción morfológica, sintáctica y semántica.

43. *Gramática española*. 4. *El verbo y la oración* (Madrid: Arco/Libros, 1986).

Este volumen, inexistente en la edición de 1951, contiene un minucioso análisis de la categoría verbo distribuido en once capítulos inéditos, salvo lo que se indica más adelante: Las personas gramaticales. Los complementos del verbo: el complemento directo. Los tiempos verbales. Los modos verbales. Los verbos reflexivos y la voz media. El participio y las formas pasivas. El orden de las palabras: la posición del sujeto. Las oraciones interrogativas (repite el trabajo de 1959, ficha 22). Las oraciones nominales; y dos apéndices que recogen los trabajos de 1937 «*Como si* + subjuntivo» (ficha 5) y 1960 «Algo sobre la fórmula *estar* + gerundio» (ficha 23). Gran parte de estos materiales fue elaborada en los años cuarenta y cincuenta. Ignacio Bosque explica en el Prólogo su intervención al prepararlos para la imprenta.

«Oraciones interrogativas españolas» (*Boletín de la Real Academia Española*, XXXIX/1959, 243-276; ficha 22) es ahora el capítulo X. Fernández Ramírez resume los objetivos de este artículo así: «[...] componer un cuadro sumario de las frases interrogativas españolas, tratando de apoyarme para ello, por un lado, en sus caracteres formales y tonales, y por otro en los supuestos situacionales e intencionales de que son correlato. En segundo lugar, me proponía muy especialmente realizar una especie de ajustamiento con la ciencia de la fonética desde el campo de la sintaxis, dentro de este reducido territorio de la interrogación» (vol. 4, pág. 463-464).

Trata de aplicar la descripción que hizo Tomás Navarro Tomás en su *Manual de entonación española* (1948) de los tipos principales de oraciones interrogativas en función de las curvas melódicas —inflexión inicial, cuerpo e inflexión final—, en las que el tonema o inflexión final es el determinante para la clasificación: Interrogación absoluta (IA: en Anticadencia), Interrogación aseverativa (IC: en Cadencia), Interrogación continuativa (Is: en Circunfleja), Interrogación relativa

(Ir: en Circunfleja), Interrogación intensificativa o exclamativa (Ie: en Anticadencia). Fernández Ramírez describe estos tipos de interrogativas según sus diferentes valores expresivos e inflexiones finales: las preguntas inquisitivas (interrogación absoluta en Anticadencia) con *no/(pero) no/sin* partícula negativa, las preguntas reflejas (interrogación relativa con inflexión circunfleja), las preguntas disyuntivas (Anticadencia + Cadencia), las preguntas exploratorias (Anticadencia + Cadencia; otras, circunfleja; otras, Anticadencia), las diferentes preguntas pronominales (paradójicas, enigmáticas, dubitativas y evocadoras) con Cadencia, también con Anticadencia y también con Circunfleja, las preguntas exclamativas (de contradicción y de repulsa) ahora sin referencias explícitas a sus variados tonemas finales. Toda la descripción va acompañada de abundantísima ejemplificación literaria analizada con gran finura interpretativa, pero en la que el lector puede quedar perdido ante tanta variedad.

«*Como si + subjuntivo*» (*Revista de Filología Española*, XXIV/1937, 372-380; ficha 5) se incluye como apéndice I, páginas 523-530.

Fue su primer trabajo gramatical publicado. Analiza los valores semánticos de las construcciones con *como si* y subjuntivo irreal para establecer las principales categorías y caracterizar las más importantes. Primero presenta las fórmulas que poseen un valor descriptivo y metafórico («Tocaba sus gestos *como si tocase* su alma desnuda») con las que el hablante corrobora la realidad presuntiva o conjeturalmente (lo llama uso *presuntivo* o de *conjetura*: «Y estas lilas, *como si lo viera*, serán de alguna propiedad de usted, de alguna casa de campo») o se presenta ante ella dispuesto a aceptarla (lo llama uso *imperativo* o *ético* o *cualificante*: «¿De modo que no hay que contar con esa gente? —*Como si no existieran*»). Después analiza las fórmulas que expresan la anomalía de una conducta en relación con las circunstancias en que se produce (lo llama uso *anómalo* o *paradójico*: «El supremo actor trataba a sus subalternos *como si fueran* chiquillos de escuela», de él procede el uso exclamativo con significado de *negación indignada* o *repulsa*: «*Como si* la señorita Ángela *tuviese* la culpa de que el señor Conrado esté loco de amor por ella»). Concluye apuntando otras fórmulas sintácticas que pueden alternar o sustituir a las aquí descritas para expresar sus mismos valores semánticos: *como + relativo + indicativo*: «Lo hizo *como el que lo sabía* bien», *relativo + subjuntivo irreal metafórico*: «Parecía emitida por una avecula *que se remontara* primero al cielo», *sustantivas subordinadas dependientes de parece que con indicativo/subjuntivo*: «Todo el pueblo, todos los árboles,

todas las gentes *parecía que perteneciesen* [pertenecían] a la heredad de Nuestro Padre».

«Algo sobre la fórmula *estar + gerundio*» (en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, Gredos, Madrid, I, 1960, 509-516; ficha 23) aparece como apéndice II, páginas 531-539.

Tras unas reflexiones sobre la metodología en el análisis de cuestiones gramaticales y los valores semánticos de *estar*, examina las combinaciones de este verbo como auxiliar en las perífrasis con gerundio. Constata su combinación con verbos de lengua (*cantar, hablar, decir, contar, charlar, discutir, gritar*), de acción en movimiento (*coser, escribir, jugar, guisar, limpiar, trabajar, bailar*) o en reflexión (*pensar, meditar, leer, mirar, soñar*) y con sujeto humano y el rechazo casi total de la negación en estas perífrasis. Cree que el concepto de 'duración' que todos los gramáticos han señalado en esta perífrasis no es su elemento definidor y lo demuestra comprobando el contraste señalado por él en *La colmena*, de C.J. Cela, donde observa que aparece dos veces *estar diciendo* frente a 203 veces otras formas del verbo *decir*. Para Fernández Ramírez el elemento semántico definidor de *estar + gerundio* es la expresión de momentos perceptivos.

**44.** *La derivación nominal* (Anejo XL del *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid: RAE, 1986).

Fernández Ramírez llevaba varios años preparando materiales sobre formación de palabras destinados a ser publicados como volumen complementario del *Esbozo*, pero no pudo concluir su elaboración. Ignacio Bosque ha publicado la parte redactada por nuestro gramático referida exclusivamente a la derivación nominal. Se trata de la descripción de ciento diez sufijos con los que se crean nombres y adjetivos (Ignacio Bosque deja fuera otros setenta y seis por no contar con redacción previa). La descripción establece una clasificación según la estructura fonética: sufijos formados exclusivamente por una o más vocales (-a, -e, -o, '-eo, -ea, -io, -ia, -uo, -ua, -ue, -éo, -ía, -ío); sufijos que terminan en vocal no precedida por dos consonantes (-aco/-ico/-uco, -íaco/-aco/-co, -ico, -icial/-icie/-icio, -ucho, -ada, -ado, -edo/a -ido/a, -ido/'-ido, -udo, -ago/a, -igo/a, -ego, -iego, -ugo/a, -ajo, -aja, -aje, -ejo/a, -ijo/a, -ojo/a, -ujo/a, -elo/a, -uelo/a/-zuelo/a/-ezuelo/a, '-culo/a, -illo/a/-cillo/a, -amo/a/-iano/a, -aina, -eno, -ina, -ino, -ón/a, -eño/-ueño, -uño, -ero/a, -dero/a, -era, -orio/a, -ario, -aria, -ería, -erío, -uro, -ura, -uría, -oso/a, -uoso/a, -esa/-isa, -ata, -ate, -ete, -ato,

-ote/a, -ito/a, -ivo/a, -azo, -izo/a); sufijos acabados en vocal con dos o más consonantes delante (-ble, -ense/-iense, -ante/-ente/-iente, ancia/-encia/iencia, -mento/-miento, -menta/-mienta, -lento/liento, iento/a, -esco/a, -usco/-uzco); sufijos terminados en consonante (-dad, -tad, -tud, -al, -il, -in/a, -ón/a, -ción, -ar, -or, -és, -az, -ez/a, -iz). Además para cada sufijo aporta la categoría gramatical del resultado (sustantivo o adjetivo), la categoría gramatical de la base latina o romance, el significado o los significados y el índice de productividad.

**45.** *Gramática española*. 3.2. *El pronombre* (Madrid: Arco/Libros, 1987).

Este segundo volumen del tomo tercero, editado por José Polo, recoge la tercera parte de la edición de 1951 (ficha 18). Consta de una Introducción: Consideraciones generales sobre los pronombres, y cuatro capítulos: Pronombres personales. Los pronombres demostrativos y el artículo. Pronombres interrogativos, relativos y exclamativos. Pronombres indefinidos, cuantitativos y numerales; más un apéndice que recoge el texto de 1964 «Un proceso lingüístico en marcha» (ficha 31) y 972 notas a pie de página. Este volumen constituye el tratado más completo que se ha escrito sobre los pronombres en el español.

«Un proceso lingüístico en marcha» (*Presente y futuro de la lengua española*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1964, II, 277-285; ficha 31) aparece como apéndice I, páginas 391-405. Examina las vacilaciones entre diversas formas y funciones del pronombre objeto *le(s)*, *lo(s)*, *la(s)*, del complemento con *a*, de las construcciones con *se*, procesos gramaticales que considera ligados entre sí y determinados por la necesidad de marcar claramente la distinción de persona y cosa. También alude, aunque brevemente, a una sustitución paulatina de *ser* por *estar* (*lleno/contento/feliz*).

**46.** *La nueva gramática académica. El camino hacia el «Esbozo»* (1973) (Madrid: Paraninfo, 1987).

El núcleo de esta obra editada por José Polo recoge varios trabajos de Fernández Ramírez (fichas 24, 30, 34 y 36) para la redacción del *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (1973). En este libro queda patente la generosidad intelectual de Fernández Ramírez, quien puso su inteligencia al servicio de la Docta Institución sacrificando su obra personal. Incorpora el libro dos trabajos más: «A propósito de los diminutivos españoles» (1962, ficha 29) y «Derivados españoles en -ivo» (1975, ficha 37).

Los capítulos I (págs. 13-18) y IV (págs. 41-57) recogen el texto de 1960 «La revisión de la Gramática de la Academia Española. El pronombre» (*Tercer Congreso de Academias de la Lengua Española. Actas y labores*, Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá, 1960, 399-420; ficha 24).

Es una muestra del nuevo texto que la RAE venía preparando desde que recibió el encargo en el Segundo Congreso de Academias (1956) de revisar el texto de la *Gramática* académica (1931). Allí se había acordado renovar y remozar la doctrina e introducir puntos de arranque sistemáticos. Al mismo tiempo se había considerado conveniente no encajar el estudio del español en el esquema teórico de ninguna escuela. El presente anticipo revisa el capítulo IV de la primera parte de la Gramática, el del *Pronombre*. Expone las dificultades de distribución y de construcción de los pronombres así como una caracterización de los pronombres y de sus subcategorías atendiendo a las funciones gramaticales específicas y a los datos casi exclusivamente formales de cada uno. Justifica la introducción de términos como *deléctico*, *anafórico*, *neutralización*, *sincretismo*, *signo cero*. Desarrolla los siguientes epígrafes: «Consideraciones generales sobre los pronombres, Pronombres personales, Pronombres posesivos, Mismo, Pronombres demostrativos, Pronombres relativos, Pronombres interrogativos y exclamativos, Pronombres indefinidos», siguiendo la ruta de la *Gramática* de 1931 (capítulo IV, *Del pronombre*, & 69-76). El resumen que aquí ofrece Fernández Ramírez se desarrolla en el *Esbozo* (1973) en cinco capítulos del 2.5 al 2.9, páginas 202-248, con una versión bastante distanciada de la aquí expuesta.

El capítulo 2 (págs. 19-32) incluye el texto de 1968 «Anticipos de la nueva Gramática» (en *Boletín de la Real Academia Española*, XLVIII/1968, 401-417; ficha 34).

En este artículo pasa revista a las directrices expuestas por Rafael Lapesa (1956) para la reforma de la *Gramática* académica (1917, 1920, 1931) con el fin de que se vea cómo han sido mantenidas en la concepción del plan o cómo han sido ligeramente modificadas en algunos casos. Expone las soluciones dadas al problema de la terminología lingüística, al carácter normativo y a la ejemplificación basada en autoridades literarias del pasado y del presente peninsular e hispanoamericano, a las partes de que constará la nueva Gramática—Fonología, Morfología y Sintaxis— y a los contenidos que incluirán, a los criterios para definir las unidades o categorías lingüísticas y sus funciones.

El capítulo 3 (págs. 33-38) recoge el texto inédito «La Academia y la nueva edición de su Gramática» (1971, ficha 36).

Texto dirigido a los asistentes al *II Congreso Internacional para la Enseñanza del Español* (Madrid, 1971). Esto determina una selección de los aspectos que va a desarrollar en su comunicación Fernández Ramírez para adecuarla al temario del Congreso. Justifica la necesidad de reformar la vieja *Gramática* académica, proceso ya prácticamente concluido en 1971 tras varios años de trabajo en la Comisión de Gramática de la RAE, y resume las innovaciones más importantes. En los capítulos de *Fonología*: la descripción articulatoria y distribucional de sonidos y fonemas, la noción de sílaba y el límite silábico, el acento prosódico y el no acento. Justifica la adopción de tecnicismos como *alófono*, *deíxis*, *deíctico*, la supresión de términos como *ablativo*, *dativo*, *acusativo* en el paradigma del pronombre personal así como toda la flexión casual del nombre, y otras modificaciones de menor importancia en la flexión verbal como sustituir *pretérito indefinido* por *perfecto simple* o introducir *perfecto compuesto* o incluir el condicional en el modo indicativo o la terminología de Bello junto a la de la Academia para los paradigmas verbales. Y explica la exclusión del *yeísmo* y del *seseo* y de otros patrones tonales a pesar de su mayor extensión diatópica en el mundo hispanohablante.

El capítulo 5 (págs. 58-66) incluye la II parte del texto de 1964 «Para la futura Gramática: I. El acento ortográfico; II. Morfología. Generalidades» (en *Boletín de la Real Academia Española*, XLIV/1964, 439-448; ficha 30).

Presentó estas dos ponencias en nombre de la Academia Española al IV Congreso de Academias (Buenos Aires, 1964). En la segunda ponencia define y ejemplifica los conceptos fundamentales de la *Morfología* en cuanto a la segmentación y taxonomía de sus unidades: *forma lingüística*, *forma libre*, *forma compleja*, *forma simple (morfe-ma)*, *forma exenta* y *forma trabada*, *palabra*, *palabra independiente* y *dependiente*, *radical*, *morfemas derivativos (sufijos)*, *morfemas flexivos (desinencias)*, *base*, *tema*, *desinencia*, *raíz* o *radical*. Presenta problemas generales como: variaciones en los morfemas radicales y flexivos, doble valor de los morfemas diminutivos, concepto de derivación y composición (*composición propia*, *impropia*, *yuxtapuesta*, *endocéntrica*, *exocéntrica*) con sus diferentes relaciones semánticas; en los compuestos incluye también la prefijación, la combinación de temas y raíces grecolatinas y la parasíntesis. Analiza el acento en los compuestos y en los grupos sintácticos. El texto ofrece una versión algo distanciada de la que apareció finalmente en el *Esbozo* (2.1.).

---

El capítulo 6 «Terminología» (págs. 67-72) incluye un texto inédito (1969) de su correspondencia científica con Samuel Gili Gaya, el otro redactor fundamental del proyecto que acabó como *Esbozo* (1973), sobre algunas cuestiones terminológicas: acuerdo en suprimir el *modo potencial*, pero manteniendo la palabra *condicional* u *optativo*; acuerdo en considerar la *voz pasiva* o *construcción pasiva* como componente de la sintaxis, no de la morfología; acuerdo en hablar de *formas no personales*; propuestas para nomenclatura de tiempos verbales: suprimir lo de *pretérito indefinido* y ordenar todo el paradigma de los tiempos simples y compuestos; preferencia por el término *predicativo* sobre *atributivo* en las construcciones con verbo copulativo; dejar como únicas formas del imperativo *ama* y *amad*; preferencia por *artículo determinado* mejor que *definido*.

El capítulo 7 (págs. 75-84) recoge el texto de 1962 «A propósito de los diminutivos españoles» (en *Strenae. Estudios de filología e historia dedicados al profesor García Blanco*, Universidad de Salamanca, 1962, 185-192; ficha 29).

En este artículo sale en defensa, aunque sea a contracorriente, del valor semántico de pequeñez implicado en el fondo conceptual de los diminutivos; una lanza a favor de la definición académica de *diminutivo* en su Diccionario como «vocablos que disminuyen o menguan la significación de los positivos de que proceden». Nuestro autor conoce todo lo escrito en defensa de los valores expresivos, afectivos, apelativos de los diminutivos (Amado Alonso, 1935, Emilio Nájuez, 1954), pero lo considera válido para el lenguaje familiar y para la literatura dramática y no para la prosa narrativa, descriptiva, expositiva o doctrinal. En su trabajo aportará numerosos ejemplos sacados de obras de este tipo en los que él sigue viendo como predominante la función representativa de lo «pequeño» o de «pequeñez relativa». Incluye ejemplos de objetos o seres que por su naturaleza son pequeños (miguítas, gotitas, gusanillos, abejicas, olivitas), de individuos pequeños de una especie (nubecita, fueguito, obrita, casilla), de procedimientos ordinarios de derivación que acaba lexicalizándose (mosquito, manguito, manecilla, boquilla, cigarrillo) o sin lexicalización (cuellecito, lucecitas, pequeñito, chiquito, menudito). La expresión de lo dimensional puede hacerse de dos formas: mediante un diminutivo analítico (= *pequeño mar*, *diminutas aldeas*) y mediante un diminutivo sintético (= *aldeítas*), aunque la proporción tan escasa de aquel (11 %) sobre este demuestra que se emplea cuando no es posible elegir este. Sus últimos ejemplos aparecen en la descripción directa y visual del

paisaje, pues la distancia hace que seres y cosas aparezcan disminuidos (*figurillas, barquitos, caminitos, casitas*). Así rehabilita Fernández Ramírez la idea de la dimensión en los diminutivos, especialmente en el sufijo *-ito*.

El capítulo 8 (págs. 85-89) recoge el texto de 1975 «Derivados españoles en *-ivo*» (en *Archivum*, XXV/1975. *Homenaje a la memoria de Carlos Clavería*, I, 1975, 323-327; ficha 37).

Parte de un corpus de 299 formaciones, pero calcula que existan aproximadamente cuatrocientas. Considera este sufijo de plena vigencia actual y de formación muy regular y homogénea. Las bases latinas participiales en *-tus, -sus* producían adjetivos en *-t-ivus, -s-ivus* y producen las formas españolas *-t-ivo* (92 formaciones heredadas), *-s-ivo* (siete formaciones heredadas).

En las 200 formaciones nuevas sigue predominando *-t-ivo*, pero ha aumentado mucho *-s-ivo* (unas sesenta). Las formas nuevas son analógicas de las heredadas: bases en *-tus, -sus*: *coactus*>*coactivo*, *aggressus*>*agresivo*, y producen adjetivos con significación activa.

Es excepcional la existencia de otras bases no participiales, latinas o españolas, con final *-t, -s*: *cualitat-ivo, substant-ivo, infinit-ivo, invent-iva, deport-ivo, fest-ivo, mas-ivo*. Y más excepcional la de bases con otro final: *gerund-ivo, lasc-ivo*.

Algunas formaciones en *-ivo/a* se han sustantivado (*cooperat-iva, evas-iva, mis-iva*) o solo fueron sustantivos (*expectat-iva, dat-ivo*), pero mantienen la significación activa derivada de su base verbal.

47. *Problemas y ejercicios de gramática* (Madrid: Arco/Libros, 1987).

B. Palomo Olmos presenta en esta obra materiales inéditos de Fernández Ramírez ordenadas según un criterio gramatical para ofrecer al lector una variadísima serie de actividades lingüísticas sobre signos de puntuación, acentos, pronunciación, género, número, derivación, sintaxis del verbo y del pronombre, léxico y diagnosis gramatical de textos. La propuesta de mejora y de solución junto a cada ejercicio hace más fácil su aprovechamiento aunque no se cuente con la ayuda del profesor de lengua. Desde el punto de vista científico, creo que cabe destacar el capítulo VIII «*Mismo* anafórico: un pronombre espectacular» por el abundantísimo material que ofrece nuestro gramático.

Como Apéndice del capítulo XV (págs. 274-278) se incluye el texto «Los libros y la lengua española» (en *La Gaceta Regional* [Diario Nacional de Salamanca], 30 de abril de 1939, pág. 4; ficha 7). Con ocasión de una Semana del Libro se publicó esta charla radiada en la que se refleja perfectamente su preocupación cultural y humanística. En el texto presenta la lectura como un placer íntimo personal y el libro como guía hacia fuera de uno mismo e invita a un mejor conocimiento del tesoro literario encerrado en nuestros clásicos del que derivará un mejor conocimiento y dominio de nuestra lengua.

**48.** *Gramática española. 5. Bibliografía, nómina literaria e índices* (Madrid: Arco/Libros, 1991).

Este volumen, preparado por B. Palomo Olmos, recoge los múltiples datos de referencias bibliográficas y fuentes literarias aparecidas en los volúmenes 2, 3 (3.1, 3.2) y 4: 350 autores y 497 títulos en la bibliografía científica; 564 autores y 1305 títulos en la nómina de fuentes literarias. En el índice analítico aparecen los conceptos, las formas, las fórmulas gramaticales y las voces comentadas por el autor como ayuda para navegantes por esta obra inmortal, obra de estudio y de consulta, no de lectura pasajera.

**49.** «¿Dónde están las palabras?» (*Analecta Malacitana*, XVIII-1/1995, 175-188).

Este texto publicado por B. Palomo Olmos es una conferencia inédita de don Salvador en la Escuela Central de Idiomas de Madrid (hacia 1955). Se trata de un texto de carácter divulgativo, ameno y con ejemplificación interdisciplinar que hace intuitiva a un auditorio poco versado en conocimientos de lingüística la comprensión de conceptos abstractos, un texto que combina con gran precisión ideas de Lingüística General y sus aplicaciones prácticas a la Lengua Española. Fernández Ramírez aprovecha las experiencias personales de los estudiantes de idiomas para llevarlos a reflexiones científicas sobre el lenguaje. Y lo hace adoptando un enfoque formal y estructural con el que determinar la frontera entre palabras —unidad superior al fonema-sonido y a la sílaba—, aquella en la que se establece un punto crítico de máxima y mínima probabilidad combinatoria entre fonemas en la palabra según el índice numérico de cada punto crítico. Termina su exposición contrastando el método propuesto por él para aislar la palabra con los métodos tradicionales y con sus aplicaciones al dilucidar si combinaciones como *¿por qué?/porque, se veía/veíase* deben considerarse dos o una palabra.

---

### 3. IMPORTANCIA DE SU GRAMÁTICA

Por desgracia no ha sido la obra más leída ni la más comentada en las aulas de Filología de la Universidad española, a pesar de que fue recibida por la crítica internacional como una obra maestra, orgullo para la Filología española. Y a pesar de que la segunda edición (Madrid: Arco/Libros) ha permitido que Fernández Ramírez esté más al alcance de la mano, en la calle y en las aulas y no solo en las Bibliotecas, tengo la impresión de que no es la obra que más recomiendan a los alumnos los profesores de Lengua Española.

Sin embargo, es la gramática del español más importante y novedosa del siglo XX a pesar de que no pudo ver editada completa su obra, que él había concebido en cuatro volúmenes: (1) los sonidos, el nombre y el pronombre; (2) el verbo, sus clases y complementos, el tiempo, la persona, el aspecto, el modo y las formas nominales; (3) las partículas; (4) la oración y sus clases, la coordinación y la subordinación. Desde hace unos años y bajo la dirección de Ignacio Bosque, J. Antonio Millán y M<sup>a</sup>. Teresa Rivero se está trabajando en el Instituto Cervantes en el proyecto AGLE (= Archivo Gramatical de la Lengua Española) para ordenar y editar el fichero gramatical de Fernández Ramírez en CD-ROM y ponerlo al alcance de los investigadores. Y es la gramática más importante no solo por las deudas que tiene con la Lingüística moderna, sino también por las novedades que aporta. Él reconoció su deuda con la gramática inglesa de Jespersen en cuanto a la organización categorial y en cuanto al uso de autoridades lingüísticas y la influencia de la escuela danesa y de Bühler, además de la tradición hispánica de Bello, entre otros muchos. Uno de sus objetivos fundamentales consiste en establecer las categorías lingüísticas con precisión y con los criterios formales de la lingüística moderna. Eso solo la convierte, sin ninguna duda, en la gramática más científica publicada sobre el español.

Las aportaciones son innumerables. Ignacio Bosque en su discurso de ingreso en la RAE titulado «La búsqueda infinita. Sobre la visión de la gramática en Salvador Fernández Ramírez» (junio 1997) las resume así: el principio de delimitación silábica; la aplicación del análisis entonativo a cuestiones sintácticas como la posición del adjetivo, las oraciones de relativo y en particular las fórmulas perifrásticas, y las oraciones interrogativas; el estudio de los factores pragmáticos que intervienen en la gramática y de aspectos del discurso, a los que él se

refiere con términos como «contenidos expresivos y apelativos», «actos psíquicos, representativos, volitivos y emocionales»; los campos de sentido, los entes únicos, los factores en la selección del modo, el concepto de genericidad en artículos y pronombres, el concepto de deféxis, ciertos fenómenos de concordancia.

Es una gramática de autoridades por la ejemplificación, pero no es una gramática normativa. De los tres sentidos de *norma* que maneja Fernández Ramírez (véase ficha 25) interesa aquí el primero: como leyes de la gramática, las que investiga y trata de descubrir el gramático. No son textos de autoridades, sino textos de los que extraer las leyes que gobiernan y rigen la gramática de una lengua. Trabajaba con un archivo, en vez de trabajar con un corpus como hacen los gramáticos actuales. Es cierto que el lector actual, acostumbrado a leer estudios gramaticales modernos elaborados con la técnica de corpus reducidos que ponen en evidencia los contrastes mínimos que el gramático intenta elucidar, puede sentirse desconcertado y perdido ante la abundancia de ejemplificación con la que nuestro autor confirma la descripción gramatical que lleva a cabo. Pero eso no debe ser un obstáculo que nos aleje de la consulta continua de esta obra.

El citado discurso de Ignacio Bosque y las varias ediciones preparadas por José Polo han hecho un mucho de justicia a la figura, a la labor y a la memoria de Fernández Ramírez, uno de nuestros venerables maestros; ahora hace falta que los que deseen seguir aprendiendo le hagan también justicia como lectores de sus obras.

## LA LENGUA LITERARIA DE PEDRO SALINAS

M.<sup>a</sup> Luisa Peces

### EL POETA Y EL LENGUAJE

«Sólo el artista de intensa fantasía es capaz de crear la expresión que traduzca, sin falsearla, la originalidad de su mención psíquica. Por eso se emancipa, cuando es preciso, de su comunidad lingüística; pasa por encima o por debajo de las palabras, mediante notas, melodías, ritmos, colores, etc.» (Salinas, 1984<sup>2</sup>: 244). En estas palabras del filólogo Vossler, Pedro Salinas quería encontrar un testimonio desinteresado que describiera la relación del poeta con su lengua. El lenguaje reúne capacidades que provocan la maravillada defensa de Salinas: la construcción del pensamiento y la comunicación. Pero es la lengua escrita la que puede hacer cumplir las ambiciones más hondas del ser humano: la sed de crear y la de perdurar («en el lenguaje el hombre [...] *se vive* [...] *se retrovive* [...] *se sobrevive*»). Si en el lenguaje están contenidas todas las potencialidades de expresión de lo humano, el poeta tiene en él atribuciones de soberano: porque ensancha las posibilidades del lenguaje vivo en grado sumo, puede renovar el espíritu del lenguaje, y revela a los demás la anchura del idioma.

La lengua en manos del poeta cae en la esencia misma del arte: descubrir. Es claro que el escritor no puede soltarse de todas las cuerdas que sujetan una lengua y entregarse totalmente a un código distinto y personal, pues daría en la incomunicación. Novedad y tradición están en el lenguaje y en el arte, y de esta manera también la literatura es siempre secuencia, hasta en aquellos que quieren romper con todo.

Estas afirmaciones vertidas en los ensayos de *El defensor* vuelven a repetirse en varios lugares de la obra crítica de Salinas. Así, al comentar un poema de Unamuno, sentencia: «Misterio de la poesía, encerrado dentro del misterio de la lengua». El poeta saca a la vida todas las plantas que puede de entre «esos encantados vergeles que sólo él vislumbra porque crecen muy ahondados, bajo todas las capas de las potencias y funciones del lenguaje (Salinas, 1983, III: 254-255).

Ante la situación del idioma español en Puerto Rico Salinas hace una llamada a la responsabilidad de los hablantes y se muestra contrario a los postulados positivistas, según los cuales la vida de las lenguas escapaba de la influencia de la acción voluntaria del hombre. Sin embargo, su militancia en la reacción al positivismo no es circunstancial: muy clara resulta la huella de la escuela de Menéndez Pidal, así como la defensa del idealismo de Croce y Karl Vossler. Bastaría tener en mente sus ideas acerca de la tradición, la creencia en los caracteres permanentes de la literatura nacional<sup>1</sup>, o su concepción del cambio lingüístico. Por ejemplo, el poeta está convencido de que las innovaciones de la lengua literaria pueden pasar a la lengua corriente y renovarla.

El que pretenda un acercamiento a la lengua literaria de Salinas está avisado por el propio autor de que sólo rozará uno de los elementos circundantes de la poesía<sup>2</sup>. Porque, si no bastan las ideas para hacer un poema, tampoco se trata sólo de palabras: «hay que contar, en poesía más que en nada, con esa fuerza latente y misteriosa acumulada en la palabra, debajo, disfrazada de palabra, contenida, pero explosiva» (*Ibid.*: 379).

Quien dedicó tantas explicaciones a la literatura, con algunos ejemplos de análisis considerados por la crítica como obras cumbres de la

---

<sup>1</sup> «A fuerza de leer, y comentar en clase, se me ha metido en la cabeza que hay cierto factor esencial en nuestras letras, y que cabría explicarlo desde mi punto de vista» (A. Soria Olmedo, 1992: 444).

<sup>2</sup> Ya lo había dicho en unas palabras acerca de su poética a la cabeza de los poemas colectados para la *Antología* de Gerardo Diego en 1932: «Todo comentario a una poesía se refiere a elementos circundantes de ella, estilo, lenguaje, sentimientos, aspiración, pero no a la poesía misma» (G. Diego, 1991: 379).

estilística española en los años cuarenta, se muestra contrario a la Ciencia en el terrero del estilo, y así se lo manifiesta a Guillén:

Sucede que el descubrimiento de todos esos esquemas estilísticos, de esos *tópicos*, como dice el otro, Curtius, por interesante que sea no toca jamás a la entraña del fenómeno poético... Sigo creyendo que a esa esencia no se llega por escalerillas de *tópicos*, ni de fuentes, o lo que supera la mecánica de un recurso estilístico... Siento cierta sensación de pena al pensar en que Dámaso, con su tremenda inteligencia y su sensibilidad, se ha pasado meses y meses, en la averiguación de minucias..., para dar, al cabo, con un tranquillo que usan ciertos poetas —cuando lo hacen conscientemente, por artificio— o por obediencia a una *tendencia* de la lengua poética, que otros como Unamuno o Bécquer perciben y usan por fidelidad a los mandatos, a la *corriente* de esa lengua... Muy bien que cada Garcilaso tenga su Herrera..., pero lo que más importa es que tenga sus lectores, sin anotaciones» (Soria Olmedo, 1992: 567).

## PRIMEROS LIBROS

Con toda nitidez se distinguen tres fases en la poesía de Salinas: las primeras obras, *Presagios*, *Seguro azar* y *Fábula y signo*, salen entre 1924 y 1931 y forman un grupo. Una segunda etapa está centrada en el tema amoroso con *La voz a ti debida*, *Razón de amor*, y *Largo lamento*. A ellos se añaden los libros publicados después de 1940: *El Contemplado*, *Todo más claro* y *Confianza*. Varios poetas de su generación invitan a considerar la obra de Salinas en su conjunto. Así, Jorge Guillén sugiere comprobar que Salinas es Salinas a lo largo de toda su carrera. Del mismo modo la crítica ha solido destacar dentro de la evolución los caracteres que agavillan todo el conjunto, con particular referencia a los temas presentes en todas las trilogías (Palley, 1966; E. de Zuleta, 1971: 67 ss.; etc.). Han sido objeto de análisis —por ejemplo— la presencia del diálogo a lo largo de toda la obra (A. de Zubizarreta, 1969); las distintas preferencias dentro del versolibrismo, etc. Teniendo presente esta unidad, apuntaré aquí algunas notas de la lengua de Pedro Salinas refiriéndome a las tres etapas de su poesía.

*Presagios* contiene los poemas más breves en extensión de toda la obra del escritor<sup>3</sup>. Pese a las dependencias que mantiene con otros

<sup>3</sup> Desde los 18 versos con que se presenta el poema típico de este libro inicial, las composiciones de Salinas se irán dilatando progresivamente hasta llegar a *El Contemplado*. Sólo *Confianza* retrocede en esta tendencia (I. Prat, 1983: 102).

poetas (Bécquer, Juan Ramón, Unamuno, Machado)<sup>4</sup>, en los años que ha tardado en «forjar los eslabones» de *Presagios* Salinas ha ido tomando opciones que se habrán de mantener en toda su obra posterior: a la altura de 1914 y 1915 las cartas a Margarita Bonmatí testimonian su inclinación por el verso libre<sup>5</sup>. El joven Salinas entiende el significado de la renovación poética que vivía Francia: participa en la antología preparada por sus amigos Díez-Canedo y Fortún en 1913<sup>6</sup>; y desde las cartas dirigidas a Margarita, cuando es profesor-lector en París, comenta su postura ante la renovación del lenguaje poético:

Te diré que efectivamente hay hoy en España como en Francia, una renovación de las letras. Mucho más *réussi* en Francia [...]. Aquí empieza a iniciarse una tendencia moderna que en poesía se ha de manifestar creo yo, por el verso-librismo, y que tiene un carácter marcadamente idealista, pero sin perder sus dotes de realidad. La poesía española de hoy ha llegado con Rubén Darío, con Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, a nobles cimas. Pero los poetas jóvenes ya no podemos seguir ese camino, y buscamos formas nuevas para nuestros pensamientos (1984:128)<sup>7</sup>.

Así pues, en *Presagios* es claro que, como a su admirado Verhaeren, la métrica tradicional se ha convertido en un traje demasiado estrecho. Todavía permanecen vagas asonancias, pero ha prescindido del aliño sonoro de bastantes recursos modernistas<sup>8</sup>. Queda, eso sí, la complacencia en suaves armonías vocálicas, rimas internas, y marcadas aliteraciones<sup>9</sup>:

<sup>4</sup> Alguno de ellos recordado aún en el «Prefacio» de *Todo más claro*.

<sup>5</sup> «Creo... que he encontrado mi forma. Es, sí, verso libre. Hasta ahora en España no se han hecho apenas intentos de esa forma. Yo creo que es la que más conviene a mi espíritu y al mismo tiempo la que más se necesita cultivar en castellano» (Salinas, 1984: 134).

<sup>6</sup> Vid. ahora Díez-Canedo y Fortún (1994).

<sup>7</sup> Más tarde valora así el alcance de lo que supuso medio siglo (1900-1935) de literatura en lengua castellana señalada por «el signo del lirismo»: «Una transformación del lenguaje poético, no conocida en la poesía española desde el gongorismo, y de mucho más empuje y alcance, ya que afecta a todos los conceptos hereditarios y admitidos sobre limitaciones estéticas, moldes métricos y convenciones idiomáticas» (Salinas, 1983: III, 228).

<sup>8</sup> I. Paraíso (1985: 234) encuentra dos tendencias métricas en el libro: una, hacia formas isométricas con base en el octosílabo, con asonancia única o múltiple; y otra tendencia —menos frecuentada— hacia formas heterométricas que da como resultado silvas libres híbridas, con mezcla de metros impares y pares, y con asonancias dispersas.

<sup>9</sup> González Muela (1954: 60) ve tanto en Valéry como en la generación del 27 el interés por la eufonía del diptongo y sobre todo, por ritmo fundamental en toda la composición.

Y sólo así se están quietas,  
 enclavijadas,  
 asidas ansia con ansia  
 y deseo con deseo (Salinas, 1981: 55 <sup>10</sup>).

El poeta se inclina decididamente por un léxico sencillo: ni el color, ni el exotismo, ni el brillo cegador del modernismo se encontrarán aquí. *Agua, labio, beso, mano, mar, mundo, noche, alma, nombre, ojo, luz, cuerpo, vida...* son todos sustantivos que, ya desde *Presagios*, irán sumando muchas apariciones a lo largo de su obra. Junto al gusto por los significantes de tradición poética, que comparte con los poetas de la generación del 27 —tal como vio González Muela (1954: 62)— (*silbo, claridades, nostalgia*), se da en Salinas el empleo de expresiones coloquiales, metáforas desgastadas por el uso y repeticiones de la lengua oral, algunas veces con un marcado tono humorístico o con fines de contraste: «sentar la cabeza», «va a su negocio», «corre que te correrás», «nada más... nada menos», «otra vez será», etc. No se puede rechazar ningún vocablo <sup>11</sup>, porque —como decía Jorge Guillén— «la poesía no requiere ningún especial lenguaje poético»; «no hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto» (1983: 195). Caben pues palabras como *anarquista* o *casquivana*, voces que se presentan en coordinaciones un tanto sorprendentes: «La niña estaba callada,/ toda en nostalgias románticas/...Y mamá que no tenía/ *ideales ni reúma*», o en las típicas enumeraciones de Salinas («cuna, caballo, avión/ y servicio militar») <sup>12</sup>.

Un poeta de su generación, Alberti, subrayaba en la primera obra de don Pedro el realismo, la nota madrileña y populachera clavada en un fondo de poemas de tono íntimo, contenido, sofrenado. «Castellana al fin, la lírica de Salinas mostró, desde un principio, una línea escueta, tensa, sin halagos externos, cuya columna va por dentro, sosteniendo, esqueleto seguro, la carne verdadera que la envuelve» (1983: 324).

La sintaxis de *Presagios* exhibe asimismo notable sencillez y agilidad, con un amplio uso de la oración simple y de la yuxtaposición para traducir diferentes tipos de dependencias sintácticas. Puede tratarse de grupos oracionales de sentido adversativo seguidos de negación: «No

<sup>10</sup> En adelante todas las citas se harán por esta edición.

<sup>11</sup> Es en Pedro Salinas característica constante: *célico* junto a *escombrera* leemos en *Todo más claro*.

<sup>12</sup> Claudio Guillén (1991:75) recuerda la actitud ambivalente de Salinas, entre la adhesión y la desconfianza, ante el lenguaje, ante los «nombres».

de cantera nacida,/ ni de piedra ni de hierro,/ no trabajada por manos, hecha del alma» (70); o de relaciones adverbiales: «Estos dulces vocablos con que me estás hablando/ no los entiendo, paisaje,/ no son los míos» (74). En muchas ocasiones encontramos acumulaciones de frases; por ejemplo, las imágenes adquieren habitualmente la forma de frases bimembres, con dos miembros yuxtapuestos: «Agua en la noche, serpiente indecisa,/ silbo menor y rumbo ignorado» (54); «frente a frente tierra y cielo,/ paralelismo de espejos» (84); «¡Facilidad, mala novia!» (91). Aunque no faltan las oraciones con el verbo copulativo explícito: «El árbol...es un chiquillo/ que lloraba por tener/ vestido nuevo» (68); «libro mío/... eres un frío mazo de papel blanco» (78). La omisión del verbo se corresponde con la descripción impresionista de algunos poemas. En el siguiente ejemplo también concurre la ausencia del artículo, que simplifica aún la construcción oracional:

Octubre era noche. [...]  
 Brazo de sembrar  
 estaba rendido.  
 Y entonces la nube  
 de lluvia callada  
 en noche de octubre.  
 Junio moceaba [...]  
 Años abolidos,  
 sin junio ni octubre,  
 y el tiempo infinito.  
 En la tarde ancha,  
 una nube sola.  
 En la tierra, nada  
 —ni temor ni espera—  
 sembrado o crecido (62-63).

Los adjetivos se presentan con frecuencia en parejas: «cálida y áurea»; «virgen y sola», «alta y súbita», «tenue y vaga», «altos y difíciles», «áureos y tensos», «exacta e inaccesible», «redondo y fresco», «versátil y clara», «ansioso y torpe», «dura y seca»... Predomina en el estilo nominal de Salinas el adjetivo pospuesto. En varios poemas de *Presagios* el poeta quiere captar la realidad que se halla detrás de la apariencia, descifrar los engaños, disolver el incómodo movimiento de las cosas, tantas veces repetido, monótono. Entonces Salinas suele dirigir la palabra a objetos o abstracciones y en su diálogo surgen vocativos y aposiciones, frases sin verbo y nombres sin determinante que señalan las esencias perseguidas por el poeta: «Posesión de tu nombre,/ sola que tú permites,/ felicidad, alma sin cuerpo». Ocasionalmente la oración se dilata para reproducir la indagación del

poeta, en la sombra —por ejemplo—: «Me define de modos muy distintos./ es más ágil que yo y en tanto lucho/ por dar con el secreto del movimiento justo/ para mi verbo, ella se expresa bien, se alarga,/ se hace tenue y vaga como la noche exige/ o se precisa como verso de mármol/ si así lo quiere el sol» (85).

Son temas repetidos la nada, la ausencia, la percepción de los objetos. Suaves paralelismos, casi nunca mantenidos en largos espacios, y el uso aún tímido de la *derivatio* ponen de relieve los contrastes en la búsqueda del poeta (placer-dolor, brusco-lento, hoy-mañana, luz-oscuro...), y explicitan las paradojas: «¡Soledad, soledad, tú me acompañas/ y de tu propia pena me liberas!/ Solo, quiero estar solo;/ [...] Y me destila las verdades dulces/ la divina mentira de estar solo» (65); «mano de ciego no es ciega» (55); «Y por eso la mato cada día/ entrándome en la casa, toda sombra sin sombras,/ asesino pueril y Caín de burla» (85). Surgen así repeticiones; de ellas y de la rima procede la armonía de la composición que a veces exhibe una estructura circular (poema nº 1). A los poemas de *Presagios* les corresponde una oración breve, poco inclinada al hipébaton (salvo en los sonetos de libro), contenida en metros predominantemente cortos y con suaves encabalgamientos. Parecen notas destacadas la extensión de los sintagmas bimembres y el uso todavía reducido de la enumeración.

Guillén vio cómo *Seguro azar* anuncia desde su título más sutilezas de intelecto y sentimiento. En efecto, la metáfora, la sinécdoque, la personificación conocen ahora un uso más amplio. Ahora se acumulan para conseguir efectos variados (V. Cabrera, 1975: 115): contrastes, equívocos, ironía, humor... Salinas rechaza la definición de la metáfora como comparación lógica entre dos ideas y en su lugar levanta el concepto de creación:

Una metáfora es como la expresión de lo que el poeta piensa del mundo y de las cosas [...]. La metáfora es un acto intuitivo por el cual el poeta se apodera de una realidad nueva, en la cual quedan absorbidas las dos realidades anteriores. Porque la metáfora tiene eso de capital: al comparar dos cosas, destruirlas; pero no destruirlas para que no sean, sino para que de ellas salga una tercera realidad nueva. De manera que la metáfora, como la poesía, para mí es una creación de nuevas realidades» (Salinas, 1983: I, 122)

Con imágenes visuales, que implican a menudo personificaciones, el poeta continúa su particular búsqueda de lo escondido o de impresiones sensoriales, y se propone captar muchos instantes de tránsito: cambio de un momento a otro momento, el paso del día a la noche, de

la percepción a la ausencia... Las imágenes de la ciudad y los objetos del mundo moderno cobran vida en *Seguro azar* y en *Fábula y signo*, y quedan aludidos mediante series de sustantivos en aposición: «artificial princesa, amada eléctrica»; «maniquí, creación de primavera».

A la escisión estrófica de los poemas contenidos en este libro de 1929 le corresponde una mayor fragmentación de la sintaxis: hay más guiones, más pausas que en *Presagios*. Las series binarias se convierten ahora en abundantes trimembraciones. Las enumeraciones que despliegan ya casi todos los poemas, se ponen al servicio de la descripción («Parecen nubes. Veleras,/ voladoras, lino, pluma,/ al viento, al mar, a las ondas/ —parecen el mar— del viento,/ al nido, al puerto, horizontes,/ certeras van como nubes» [108]); pero sirven también para desintegrar percepciones engañosas, para reflejar el caos, o para trazar el movimiento de las cosas («Si descansan sus guardas a los lados/ acero, prisa, ruido, corren» [130]).

El adjetivo se presenta igualmente en grupos de tres elementos, aunque no escasean las parejas: «ligerísimas, escurridizas, altas»; «fría, invencible, eterna»; «amarillo, verde, rojo»; «fragmentado, alegre, vivo»; «tersa, pulida, rosada»; «enormes, verdes, azules/ servicial, lisa, esquemática». Así pues, vemos que el poeta deja constancia en *Seguro azar* de su preferencia por las series de tres en la división de los poemas en estrofas, en las reiteraciones paralelísticas (poema «El mal invitado» [115]) y en los sintagmas nominales y adjetivos. Sin embargo, Salinas maneja acumulaciones de adjetivos sin ceder al adorno gratuito, sin implicarse en estimaciones subjetivas y ello porque predomina la posposición de los adjetivos y además éstos con frecuencia se refieren también al verbo<sup>13</sup>: «El primer día de la creación/ humillado, pobre, vencido,/ se marchó a llorar a un rincón» (134); «En la calle hirviente, clara,/ a las doce en punto, sola/ una luz artificial/ olvidada/ en una ventana alta/ —sólo yo la veo— flor/ amarilla y torpe, errata/ de las doce y de lo gris» (147). De los adjetivos cabe destacar asimismo el frecuente uso del grado superlativo, que sólo había aparecido tímidamente con anterioridad y que desde aquí se hará constante en la lengua de Salinas: *blanquísimo, fugacísimo, brevísimo, clarísima, ligerísimas...*

<sup>13</sup> «Los adjetivos antepuestos representan nuestra manera de sentir las realidades del mundo». Mediante la abundancia de adjetivos antepuestos conocemos la manera de sentir las realidades del mundo que tiene el poeta, sus juicios de valor (Salinas, 1983: III, 131).

Domina, como en los primeros poemas publicados, el estilo nominal visible en estos versos de «El zumo»: «Pero el secreto defiende,/ invisible amarga almendra,/ su mañana, su secreto/ mayor, dentro. / Lo que da son disimulos,/ redondez, color, rebrillo,/ solución fácil, naranja,/ a la mirada y al viento (112). Si bien las oraciones rápidas y breves son muy abundantes, Salinas también es capaz de manejar la estructura sintáctica de modo que las oraciones se dilaten, que las palabras se desplacen dentro del poema según sus intereses. Así, retrasan su aparición nombres y verbos para sugerir el enigma de una imagen, el movimiento o la aparición esperada de algo:

Verlo tanto  
que esto que me queda ahora  
clavado e inolvidable  
como el más alto cantar,  
esto, que nunca se olvidará  
en mí porque fue del tiempo,  
de tan mío, de tan visto,  
de tan descifrado, fuera,  
eternidad, lo olvidado (115).

Los recursos fónicos se hacen más perceptibles que en *Presagios*: rimas internas, paronomasias, aliteraciones... Estas últimas se encuentran con gran facilidad: «Yo busco por donde estaban./ Desbrozadora de sombras/ tantea la mano. A oscuras/ yagas huellas sigue el ansia» (124); «En febrero me rindo;/ a su núbil imperio/ —el pecho apunta apenas—,/ resistencias ahorro» (140)... Feal Deibe (1965: 39-42) comenta otro procedimiento: el interesante uso del contraste entre vocales cerradas extremas y abiertas que colabora en la expresión de otra lucha de conceptos.

Junto a las imágenes visuales y conceptuales, que tanto han hecho hablar a los críticos de la relación de Salinas y las vanguardias (por ejemplo, C. Maurer, 1991: 147), creo que interesa destacar de *Seguro azar* la insistencia en los grupos ternarios y las armonías fónicas, sin olvidar el uso de la sinestesia que también desde este libro será una constante en la lengua del autor: «seguridades dulces»; «días y noches blandos»; «miedo frío»; «voces redondas»; «silencio liso», etc.<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> «¡Qué verdad es la sinestesia!... la sensación que no viene de un solo sentido, sino de varios, y de una síntesis interior de los sentidos. Así me explico lo que mis ojos hacen, al traerme al alma un aire» (Soria Olmedo, 1996: 164).

En *Fábula y signo*, de 1931, aumenta la galería de objetos del mundo moderno traídos a la vida<sup>15</sup> —entre recuerdos de lo antiguo, entre referencias mitológicas— con perfiles precisos: exactitud de medidas, de tiempos, de formas, o precisión de cantidades. Así se dibuja, por ejemplo, el Escorial («seiscientos doce ventanas»; «Tres siglos tiene; tendrá/ veinte, ciento»)<sup>16</sup>. Un ejemplo más:

Se ve que es una hora  
 en que no pasó nada más que ella:  
 sus sesenta minutos  
 lentísimos, sesenta besos largos,  
 inocentes  
 en la mejilla tierna de una tarde  
 de un setiembre cualquiera, no sé dónde (166).

En este poema llamado «reló pintado» la lentitud que expresa está significada por la dilatación de la oración con repeticiones, y encabalgamientos, que en este libro conocen un empleo recurrente al servicio del sentido. De este modo la sintaxis funciona como símbolo, por la relación motivada que liga el signo con la realidad poética. Las enumeraciones se apoderan del discurso, aunque no se halla tan desintegrado como en *Seguro azar*.

Junto al uso del superlativo se señala otro procedimiento de intensificación permanente en toda su obra: las construcciones consecutivas como: «tan sin pareja», «tan sin pruebas», «tan en silencio», «tan de flores», «tan de color»...

Los últimos poemas de *Fábula y signo* enlazan de manera especial con el ciclo amoroso, por su contenido y su diseño elocutivo. Basta recordar las derivaciones del poema titulado «Salvación»; las repeticiones (anáforas y epíforas) de «Los adioses»; los juegos de contrarios («Juntos ya siempre por la despedida,/ inseparables/ al borde mismo —adiós— del separarse») o la insistencia en los pronombres (en el

<sup>15</sup> Las máquinas son para Salinas fuentes de bellezas nunca previstas. La poesía no podía sino sentirse «fatalmente seducida, antes o después por este aspecto del mundo que tiene tanto derecho a ser tema estético como la rosa, la gacela o el sentimiento de la muerte» (1983: I, 285).

<sup>16</sup> Y el jardín de los frailes («Enorme/ deber de la piedra gris/... Se te quiebran las rectas,/ los planos se te arquean»); la estación («Pregonada ciudad, villa en el aire,/... tu ausencia con tres sílabas/ ... ¡Qué ciudad temblorosa de un minuto...!»); la máquina de escribir («a las treinta, eternas ninfas»); el taxi, el teléfono (nos separaban diez ríos,/ tres idiomas, dos fronteras:/ ... Me llegabas,/ en alambre, por tu voz»), etc.

poema «Pregunta más allá»). Si bien es cierto que la epanadiplosis y otras figuras de repetición recorrían todo libro: «abril al treinta de abril»; «piedra, con alma de piedra»; «quieto en el agua quieta»...

## TRILOGÍA SOBRE EL AMOR

Con *La voz a ti debida* se inicia otra etapa en la poesía de Salinas. No porque el tema del amor no haya aparecido. Además, aunque en este momento se reduce la variedad de los asuntos implicados, el tema consiste en definitiva en una nueva búsqueda<sup>17</sup>. Algunos elementos formales varían: el diálogo consigo mismo se reduce al tiempo que el heptasílabo se convierte en el metro dominante (65,2 %). El metro menor, ahora enriquecido con registros precisos y delicados (Darmangeat, 1969: 129), permite la comunicación de la experiencia amorosa vivida desde el presente. El poeta indaga hasta dar con la expresión rigurosa y para ello acude tanto a las figuras troqueladas desde la tradición petrarquista<sup>18</sup>, como a las novedades en los ritmos y hasta en el léxico. No escasea la sustantivación de adverbios, de sintagmas preposicionales, etc. («la apenas siendo»; «se desprendió del quiero»; «tropezando en acasos»; «repetir lo nunca igual»), ni el recurso, tantas veces citado, a creación de palabras: *trasnoche*, *trasamor*...

Las oraciones bien pueden ser ágiles («Y súbita, de pronto,/ porque sí, la alegría./ Sola, porque ella quiso,/ vino»), con la urgencia del imperativo o del presente de subjuntivo con valor optativo; o bien pueden reflejar una busca que se pone difícil:

¿Y si hubiese  
otra luz más en el mundo  
para sacarles a ellas,  
cuerpos ya de sombra, otras  
sombras más últimas, sueltas  
de color, de forma, libres  
de sospecha de materia;  
y que no se viesen ya  
y que hubiera que buscarlas

<sup>17</sup> Como señala C. Guillén, (1991: 81) interrogación, afán y búsqueda confieren una indiscutible unidad a la tan diversa obra de Salinas. Unidad estética, claro está, y unidad moral.

<sup>18</sup> Vid. M. Escartín (1993), y las notas de esta prof. en su ed. de *La voz* (1996).

a ciegas, por entre cielos,  
desdeñando ya las otras,  
sin escuchar ya las voces  
de esos cuerpos disfrazados  
de sombras, sobre la tierra?» (328).

De varias maneras ha considerado la crítica las fases y los estilos narrativos dentro de la unidad de este libro subtítulo «Poema», pero tanto en el gozo del encuentro y en la búsqueda de la realidad de la amada, como en el sobresalto de los temores puede hablarse de un enorme dinamismo de las imágenes y de las enumeraciones (Spitzer, 1974), de los grupos binarios y de las trimembraciones:

Porque cuando ella venga  
desatada, implacable,  
para llegar a mí,  
murallas, nombres, tiempos,  
se quebrarían todos,  
deshechos, traspasados  
irresistiblemente  
por el gran vendaval  
de su amor, ya presencia (222).

Su discurso poético registra aquí la máxima concentración de figuras fónicas y repetitivas (G. Morelli, 1992), aliadas firmemente con las paradojas (Spitzer, 1974: 206). Sólo destacaré que entre las numerosas amplificaciones, con las que se tejen los juegos conceptistas y que traducen prisa e intensificación, se encuentra la *derivatio*, recurso que ya no abandonará jamás la lengua de Salinas: «te mudas... en tu propia mudanza»; «alegría con que te alegraras»; «amor del que tú te enamoras»; «dolor,... me dueles»...

*Razón de amor* continúa en muchos sentidos el adorno elocutivo de *La voz*, con su furia enumerativa, con las múltiples repeticiones que sirven a la precesión, a la búsqueda de esencias. Aliteraciones y sinestesias hablan del amor sensual en un discurso donde se ha instalado la argumentación y el análisis para analizar un amor ya vivido. El verso entonces se alarga, la oración se ensancha para acoger las numerosas contradicciones que entraña querer «justificar la irracionalidad del amor» (M. Escartín-Salinas, 1996: 35):

Lo que queremos nos quiere  
aunque no quiera querernos.

Nos dice que no y que no,  
 pero hay que seguir queriéndolo:  
 porque el no tiene un revés,  
 quien lo dice no lo sabe,  
 y siguiendo en el querer  
 los dos se lo encontraremos.  
 Hoy, mañana, junto al nunca... (357)

Metáforas, comparaciones y personificaciones siguen presentes, mientras que los adjetivos en grupos ternarios apenas se dan. Tanto en *La voz* como en *Razón de amor* Salinas parece haber encontrado su madurez expresiva, su posición entre la tradición y la modernidad: el poeta «se emancipa» de la comunidad lingüística con creaciones propias (*más última; tuyamente; desensueña; transvivirse; traspresencia...*) y hace saltar los límites de un vocabulario estrictamente poético. Al lado de los recursos que le son más peculiares, como juegos de contrarios enredados en quiasmos, imágenes o sinestesias, Salinas acude aquí, y más en los libros del exilio, a la voz de otros poetas. Así, sólo en el poema nº 14 de *Razón de amor* leemos: «celo celeste»; «con las aguas de abril»; «¿En dónde están los pétalos?.../ Tiene que haber un cielo...», confirmando cómo entendía que literatura es secuencia<sup>19</sup>.

En los monólogos de *Largo lamento* una oración amplia vuelve a dominar la evocación del amor pasado. El autor, que había traducido en 1922 *En busca del tiempo perdido*, emplea un verso dilatado con un ritmo cercano a la prosa: «Yo te suplico que en futuras tardes/ de invierno alfombrados por olvidos,/ cuando tú en tu salón, tengas en una mano/ como vagos pretextos para vivir/ algunos poemas chinos ricamente encuadernados,/ y en la otra el cigarrillo que nos sirve/ como de un simulacro/ del suicidio tantas veces al día,/ concedas en tu erguida/ cabeza sola un minuto de audiencia,/ a la memoria de esa nuestra primer morada» (575-576).

El poeta sigue formulando su desengaño en los cauces habituales de juegos de contrarios: «Me lo siento en las manos,/ enormes fosas llenas de su falta./Está yacente: tumba le es mi pecho./ Me resuena en los pasos/ que van, como viviendo, hacia mi muerte»; combinados a veces

<sup>19</sup> Las ideas expuestas acerca del lenguaje y del arte se extienden a su visión de los temas de la poesía: si el repertorio de los movimientos espirituales del hombre - dice- no se ha acrecentado; cada uno de los sentimientos «se ha enriquecido inmensamente a fuerza de ser vivido por millones y millones de seres humanos. Son precisamente los poetas del amor y los héroes del amor los que han contribuido a que el sentimiento amoroso, siempre existente, sea hoy mucho más rico en matices, en horizontes y en profundidades» (Salinas, 1983: I, 281).

con la sinestesia «quietud redonda»; «viento gris»; «rumor tierno», «luz tenebrosa y dura, luz sin sol»; «aire oscuro»; «primaveras redondas,/ cánticos que rebotan,/ elásticos». Pero resulta más habitual que, el desengaño y hasta los remordimientos se expresen en un tono conversacional más sosegado, falto de tensión sintáctica, donde tienen cabida muchas expresiones coloquiales: «cara a cara», «te hablo con absoluta claridad», «de par en par»... Al lado de las imágenes reiteradas de la sombra, la muerte, el agua, ya habituales en la lengua de Salinas, la comparación cobra en *Largo lamento* un protagonismo absoluto. El desarrollo de la comparación se adapta, mejor que la metáfora, a la fluencia del recuerdo y al ritmo del arte mayor:

Estoy triste esta noche  
porque soy lo que soy, como los árboles  
que esclavizados a su tronco sufren  
tanto a los lados de las carreteras (472).

Paralelismos y anáforas constantes contribuyen a la plasmación de ese *tempo* lento característico de los poemas, sin embargo hay figuras de repetición mucho más frecuentes: poliptoton, *derivatio* y reduplicación<sup>20</sup>. Las recurrencias léxicas, cercanas a la lengua oral<sup>21</sup> pueden tener un valor intensivo («manos, muchas manos», «quieto, muy quieto»); también traducen movimientos repetidos o ritmos pausados: «entre sorbo y sorbo», «las he tenido entre las mías,/ un año y otro año y otro año», «pétalo a pétalo», «uno por uno», «de siglo en siglo», «porque los llenan gota a gota,/ día a día»; o manifiestan la angustia del poeta: «¿Y las alas, las alas?»; «Y busco y busco».

## LOS LIBROS AMERICANOS

La última trilogía se abre con *El Contemplado. Tema con variaciones*, nuevo cambio en el sentido del diálogo y en la forma mé-

---

<sup>20</sup> No faltan casos de anadiplosis y epanadiplosis: «¿Quieres, di, que vayamos por los años,/ los años del futuro, como cielos...?»; «cerrada estás, cerrada/ sobre ti misma»; «temblar, hace temblar».

<sup>21</sup> El poeta suele reiterar una misma palabra tres veces (también cuatro y hasta seis veces), e inventa estructuras de repetición del tipo: «un crecer de amor y amor y amor/ dentro de amor»; «recordar, recordar sombras de sombras».

trica<sup>22</sup>. Aunque continúa el protagonismo del endecasílabo, ahora recupera las asonancias marcadas de la primera época al tiempo que avanza el octosílabo. El libro, que comenzaba con unos versos de *Cántico*, transcurre con más recuerdos de la lengua (y de la métrica) de Guillén, de Bécquer, de Unamuno, de los místicos, de Góngora...; sin que falte la evocación de su propia obra: en juegos de palabras recurrentes, en los títulos utilizados dentro de sus libros anteriores: «Presagio», «Salvación»... Junto a tan fuerte abrazo de la tradición, el poeta prosigue con los neologismos (*entimismado*, *trocadero*), aunque de sólo un nombre, dado al mar de Puerto Rico, se siente creador, de «el Contemplado» («Desde que te llamo así,/por mi nombre»). Dentro de la gran sencillez de la sintaxis, el hipérbaton cumple ahora fines rítmicos antes encomendados a los sintagmas bimembres, enumeraciones o encabalgamientos. En múltiples oraciones breves el retraso del verbo colabora con la alternancia de medidas y rimas para reproducir el movimiento del mar: «Al célico sosiego otro marino/sosiego le contesta./Las últimas congojas de la ola/playa se las consuela» (627). Aunque las imágenes referidas al color, a la luz de «el Contemplado» son numerosas, se dejan sentir aún más al lado de los remedos del hipérbaton gongorino en «texto-eje» del libro —en expresión de I. Prat (1983)—, en la variación VII («Las ínsulas extrañas»).

El libro carece de las violentas antítesis, y de tanta negación sostenida durante amplios fragmentos como se leía en el ciclo anterior; si bien es verdad que existe una parte del libro «más conceptual», donde caben todos estos recursos, según las diferencias que la crítica ha establecido (F.J. Díez de Revenga, Salinas, 1996: 26-27). Las repeticiones ahora no reflejan el desasosiego o la frustración, sino la constante contemplación del poeta y de los hombres («Míralo aunque se haya ido./Visto o no visto, contéplalo./ El mirar no tiene fin» [621]; «¡Qué antigua es esa mirada,/ en mi presente mirando!» [647]). Y sobre todo hay repetición para la intensidad del azul, de la luz... («Van a su cielo:/ su cielo el mar, que azul, cielo duplica»; «la arena ¿quién la ha alisado,/ tan lisa, tan lisa» [629]); para el movimiento del mar («Cada vez tu obra se acerca/ ola a ola,/ más y más a sus modelos» [638]; «onda a onda»; «curvas, más curvas»). Idéntico sentido adquieren muchas aliteraciones.

<sup>22</sup> Paso de la poesía debida al tú de la mujer amada, a la poesía vertida hacia un humanizador *Más allá* del hombre (Marichal, 1974: 29).

Los poemas urbanos de *Todo más claro*, extensos y de metro dilatado (domina el endecasílabo), contrastan en cierto modo con los otros libros del ciclo final. En la última trilogía la lengua literaria de Salinas expande la derivación y todo tipo de reiteraciones léxicas con más insistencia que nunca, mientras que el uso de adjetivos agrupados casi desaparece. En *Todo más claro* las recurrencias de lexemas y de significados son signo de la angustia del hombre que se siente «al mismo borde del borde». Salinas lo dice en su «Prefacio»: «Porque las angustias arremeten por muchos lados. Y ahí están las mías, en este librito, para el que no se quiera cerrar a verlas: so capa de anécdota y por rodeos callejeros y alusivos en ciertos poemas de ciudad» (655). El movimiento descrito con las reiteraciones es muy diferente del que exhibirá *Confianza*, porque el «sino de la vida es lo incompleto»; «porque la vida, dicen, dicen, dicen, / es eso, es un correr, sin parado»:

Perdido estoy, mi sangre  
quiere que siga siendo,  
escoge, contra mi sangre  
quiere que siga siendo,  
escoge, contra mi, contra vosotros,  
la gran mortalidad: el movimiento (150).

Ahora representa los conflictos del hombre eligiendo de entre las fases de la realidad, las referidas a lo cultural, a lo fabril, a lo social<sup>23</sup>. La escisión del ser humano, lo absurdo de sus movimientos, lo limitado de sus elecciones se plasman en las múltiples antítesis que comenzaban en el «Prefacio»<sup>24</sup>, en acumulaciones y en las poderosas imágenes.

En los poemas de *Confianza*, escritos durante los años 40, no cede la «inquietud interrogativa». En el componente léxico no faltará tampoco ninguno de los rasgos característicos de Salinas: el uso de superlativos absolutos, nominalizaciones, expresiones coloquiales. Paralelismos sostenidos, frecuentes anáforas y estribillos,

---

<sup>23</sup> «Hoy la realidad está haciendo gestos y señas a los poetas desde el sector de lo social, de lo colectivo, pero de una forma de vida colectiva que no es la aventura heroica» (Salinas, 1983: I, 286-287).

<sup>24</sup> «Conozco la gran paradoja: que en los cubículos de los laboratorios, celebrados templos del progreso, se elabora del modo más racional la técnica del más definitivo regreso del ser humano: la vuelta del ser al no ser» (655).

organizan la armonía de un discurso en el que surgen a menudo aliteraciones: «Trino más trino, el ave su victoria/ proclama en trono verde./ De triunfos embriagado, por fin deja/ que un vuelo se lo lleve» (817).

Algunas notas traen a la memoria la sintaxis ágil o la variedad de temas de la primera etapa de Salinas; no obstante, aunque vuelven las formas de bases octosílabas y las composiciones se hacen más breves, pueden apuntarse diferencias con respecto a la lengua de los primeros libros: por ejemplo, los adjetivos apenas se presentan en tríos, y del mismo modo, escasean las parejas de calificativos. Varios poemas se refieren al tema de la creación poética, y en casi todos están presentes los elementos de la naturaleza: agua, bosque, río, pájaro, nube... Tratan, una vez más, de la búsqueda, del contraste entre lo aparente y lo real; ahora con más detalle de lo único y lo diverso, de lo plural y la unidad. Todas estas oposiciones se plasman en antítesis: «¿Nada quieto y todo en calma»; «Ni goce ni pena,/ni cielo ni tierra, / ni arriba ni abajo,/ ni vida ni muerte, nada:/ sólo el amor, sólo amando» (805); «Y si ayer vapor la vi,/ en mi mano está su peso» (789). Es claro que los recursos no son nuevos, pero en estos casos se trata de contrastes que han excluido toda violencia, de enumeraciones que no muestran el caos («anda o vibra o goza o canta»; «sale, luce, esplende, alegra»). El movimiento de las cosas ya no resulta perturbadoramente monótono, como en *Presagios*; se trata de un movimiento seguro, lento, «redondo»<sup>25</sup>: «Y aquella deriva lenta,/ por los anchos firmamentos, en suave puerto termina: en la calma de unos pétalos» (788); «Un mundo rueda, tranquilo./ ¡Qué redondez tan perfecta!» (825). Cada metamorfosis pausada se *contempla* desde un presente («Ni recuerdos ni presagios:/ sólo el presente, cantando» —dicen los primeros versos del poema titulado «Presente simple»—), y mira a un futuro pleno de *confianza*:

Si no pasa nada, nada,  
y un presente se hace eterno,  
vivirá la gota clara  
muchas horas, horas largas,  
ya sin horas, tiempos, siglos (814).

<sup>25</sup> Bien dibujado en quiasmos («pone y quita, quita y pone»; «muchas horas, horas largas») y en las rimas.

Además del uso de los tiempos verbales, el cauce de expresión de todo ello lo encuentra el poeta en los recuerdos de Bécquer: «Volverán agua y amor»; «Mientras haya/ lo que hubo ayer, lo que hay hoy,/ lo que venga». El «sentido de inminencia» que preside muchas de estas composiciones (E. de Zuleta, 1971: 69), la calma en la que «el mundo se mantiene rodando» se consigue con las múltiples reiteraciones y derivaciones: «El rosa, rosa tras rosa,/ disfraz y nuevo disfraz/ se prueba, de tallo en tallo/ buscando el rosa verdad» (818); «Benditos ojos, los ojos/ que hogaño este abril me dan./ Pero que abril me abreilea/ si pienso en ellos, colores,/ que están detrás» (802).

Así pues, parte del aderezo retórico ya conocido cobra ahora nuevo sentido expresivo. En *Confianza*, como en etapas iniciales, Salinas maneja un mínimo de recursos poéticos, su lengua se hace concentrada, precisa; sin embargo acrecienta las repeticiones de lexemas de manera parecida a los libros del ciclo amoroso. Semejanza parcial, puesto que ahora no sirven al juego de conceptos. En todas las variaciones de forma y de temas, desde la primera trilogía a la depurada composición de «Cero» (A. Soria, 1992: 321-322), hay siempre «arte de la poesía» —como decía Claudio Guillén (1983: 186)— «pero ningún huero formalismo. Claro que el semiignorante de hoy llama... formalismo a la plenitud de una forma bien trabajada, es decir *cuidadosamente ajustada a su contenido*».

### Referencias bibliográficas

- ALBERTI, R. (1983). *La arboleda perdida*. Barcelona: Seix Barral.
- CABRERA, V. (1975). *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*. Madrid: Gredos.
- DARMANGEAT, P. (1969). *Antonio Machado. Pedro Salinas. Jorge Guillén*. Madrid: Insula.
- DIEGO, G. (1991). *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus.
- DÍEZ-CANEDO, E. y FORTUN, F. (1994). *La poesía francesa moderna (1913)*. Gijón: Universos.
- ESCARTÍN, M. (1993). «El uso de los tópicos literarios en la obra poética de P. Salinas». *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, 135-157. Madrid: Pliegos.
- FEAL DEIBE, C. (1983<sup>3</sup>). *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza.
- (1965). *La poesía de Pedro Salinas*. Madrid: Gredos.
- GONZÁLEZ MUELA, J. (1954). *El lenguaje poético en la generación Guillén-Lorca*. Madrid: Ínsula.

- GUILLÉN, J. (1983<sup>3</sup>). *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza.
- GUILLÉN, C. (1991). «Salinas en verso, Salinas en prosa». *Revista de Occidente* 126, 73-90.
- MARICHAL, J. (1976). *Tres voces de Pedro Salinas*. Madrid: Josefina Betancor.
- MAURER, C. (1991). «Salinas y las cosas: tradición y vanguardia». *Revista de Occidente* 126, 137-150.
- PALLEY, J. (1966). *La luz no usada. La poesía de Pedro Salinas*. México: Andrea.
- PARAÍSO, I. (1985). *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos.
- PRAT, I. (1983). *Estudios sobre poesía contemporánea*. Madrid: Taurus.
- SALINAS, P. (1981). *Poesías completas*. Barcelona: Seix Barral.
- (1983). *Ensayos completos*. Madrid: Taurus, 3 vols.
- (1984). *Cartas de amor a Margarita, 1912-1915*. Madrid: Alianza.
- (1984<sup>2</sup>). *El defensor*. Madrid: Alianza Tres.
- (1996). *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, M. Escartín (ed.). Madrid: Cátedra.
- (1996). *El Contemplado. Todo más claro y otros poemas*, F.J. Díez de Revenga (ed.). Madrid: Castalia.
- SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1992). *P. Salinas / J. Guillén, Correspondencia (1923-1951)*. Barcelona: Tusquets.
- (ed.) (1996). *Cartas de viaje (1912-1951)*. Valencia: Pre-textos.
- SPITZER, L. (1974<sup>2</sup>). *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos.
- ZUBIZARRETA, A. de (1969). *Pedro Salinas: el diálogo creador*. Madrid: Gredos.
- ZULETA, E. de (1971). *Cinco poetas españoles*. Madrid: Gredos.

# EL ANAGRAMA SAUSSURIANO. LOS TEXTOS Y LA CRÍTICA <sup>1</sup>

**Raúl Rodríguez Ferrándiz**

Universidad de Alicante

C'est une expérience facile à faire, après avoir donné l'attention nécessaire au détail qui nous rive à l'écriture, de reprendre à haute voix ces groupes, et alors l'oreille dira son mot, et dans la plupart des cas déclarera qu'elle a reçu une impression d'ensemble rappelant en effet le nom ou le mot qui est en cause, et qui domine ordinairement le passage.

## 1. INTRODUCCIÓN

Entre 1906 y 1909, es decir, de forma contemporánea a los dos primeros cursos de lingüística general impartidos en la Universidad de Ginebra, Ferdinand de Saussure investigó ciertas figuras fónicas en

---

<sup>1</sup> Este trabajo resume y reordena parte de los materiales que compusieron nuestra tesis doctoral inédita *La semiótica anagramática de Ferdinand de Saussure. Génesis, crítica y tipología*, leída en la Universidad de Alicante en abril de 1997.

varias tradiciones literarias del dominio indoeuropeo, y en particular en la poesía latina, consignando sus descubrimientos en más de cien cuadernos de notas. Nunca se decidió a publicar los resultados, y los manuscritos permanecieron inéditos no sólo a su muerte, en 1913, sino durante medio siglo más. La prolongada desatención hacia estos textos de los editores de Saussure —Bally y después Godel los conocieron bien— concluyó a mediados de la década de los sesenta gracias al celo de Jean Starobinski, quien publicó en varias entregas extractos de los cuadernos, material que fue recogido, ordenado y oportunamente presentado y comentado en el volumen *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Starobinski, 1971<sup>2</sup>), verdadera *vulgata* de un trabajo que aún hoy no ha recibido una edición crítica íntegra. A partir de entonces se sucedieron algunas publicaciones, por lo general breves, de otros fragmentos inéditos procedentes de los cuadernos (Rossi, 1968; Wunderli, 1972a, 1972b; Rey, 1973; Lotringer, 1974; Starobinski, 1974; Ossola, 1979; Shephard, 1982, 1984; Prosdocimi-Marinetti, 1991), así como de la reveladora correspondencia intelectual de Saussure durante el periodo que nos interesa (Benveniste, 1964; Jakobson, 1971; Minassian, 1976; Amacker, 1995), que demuestra la absorbente dedicación del sabio a la hipótesis del anagrama, el conocimiento detallado que de ella tuvieron alumnos y colegas como Bally y Meillet, y el apoyo que recibió sobre todo de éste último, quien le animó a una inmediata publicación (158-159, Jakobson, 1988:150).

La bibliografía saussuriana, tan corta en el propósito editorial del propio Saussure<sup>3</sup>, se veía así inopinadamente ampliada con los llamados *Cahiers d'Anagrammes*, de dimensiones y calado tan considerables, a los que habría que sumar la edición de otra serie de cuadernos manuscritos, los *Nibelungen* (Avalle, 1973; Prosdocimi, 1983; Saussure, 1986), que versan sobre la caracterización semiológica de las leyendas germánicas y que están conectados con aquéllos<sup>4</sup>, así como su juvenil

<sup>2</sup> En adelante las páginas entre paréntesis, sin indicación de nombre y fecha, remitirán a este libro.

<sup>3</sup> Como es bien sabido, el maestro ginebrino sólo se decidió a publicar dos obras durante su vida, y la última cuando todavía contaba 24 años. Se trata de su *Memoire sur le système primitive des voyelles dans les langues indoeuropéennes* y *De l'emploi du génitif absolu en sanscrit*, respectivamente su memoria de licenciatura y su tesis doctoral. Desde entonces nada dio a la imprenta salvo unas pocas publicaciones breves, que ralearon mucho sobre todo a partir de 1893, siendo sólo cinco entre 1900 y 1912.

<sup>4</sup> Hemos intentado demostrar este extremo en «El mito del signo y el signo del mito en Saussure y en Lotman». Comunicación presentada en la *Reunión Internacional in memoriam Iuri M. Lotman*. Granada, 26-28 de octubre de 1995 (en prensa las Actas).

*Essai pour réduire les mots du Grec, du Latin et de l'Allemand à un petit nombre de racines* sobre el origen de las lenguas y los estudios indológicos y fonológicos que se conservan en la Universidad de Harvard. La obra completa de Saussure, que nos permitiría estudiar el conjunto y el proceso de su pensamiento filológico, aún no se conoce plenamente y es, por lo tanto, una obra todavía abierta. Ahora bien, la exhumación de estos inéditos de Saussure, y en particular de los *Cuadernos de Anagramas* que nos van a ocupar aquí, provocaron una verdadera convulsión en el panorama semiolingüístico, sobre todo en Francia, y alimentaron una polémica virulenta en ocasiones, pero fértil en aportaciones de la más variada índole, sobre el legado saussuriano.

Nuestra labor en las páginas que siguen será la perentoria presentación de la hipótesis saussuriana, casi completamente desconocida en medios filológicos hispánicos a pesar de su inmediata repercusión y de las numerosas contribuciones críticas que se ocuparon de presentarla, discutirla y, en algunos casos, aplicarla al análisis textual. Haremos también algunas calas en el panorama crítico que depararon los *Anagramas* en su momento, y mostraremos que la herencia de estos textos alcanza a algunas recientes estrategias y corrientes semiolingüísticas y críticas.

## 2. LA HIPÓTESIS ANAGRAMÁTICA SAUSSURIANA

El origen de la investigación estuvo en un arduo problema de la métrica latina, el verso saturnio, de complicada sujeción a cualquiera de los patrones métrico-rítmicos conocidos. Saussure creyó descubrir que su clave compositiva era en realidad *fónica*, y consistía en una total duplicación de los sonidos que lo componían, es decir, una especie de aliteración generalizada, por la que cada elemento fónico singular o *monófono*<sup>5</sup> aparecía redoblado antes del fin del verso, lo cual propiciaba sumas totales pares al cabo del mismo (20-26; Benveniste, 1964:109-111). En el caso de producirse algún desajuste, algún monófono no emparejado, estaba prevista su compensación en el verso siguiente, que dejaría precisamente ese monófono sin emparejar para

---

<sup>5</sup> Saussure emplea muy raramente la palabra *fonema* en los cuadernos y cartas dedicados al anagrama (sólo en 39-40 y Benveniste, 1964:114), prefiriendo hablar de *elementos fónicos* y, precisando más, de *monófonos*, *difonos*, *trifonos* o *polifonos*.

proveer el ajuste pleno. Saussure practicó análisis satisfactorios tanto de saturnios epigráficos como literarios, y así, en el siguiente verso, que forma parte de una inscripción grabada sobre un sarcófago y concierne al cónsul Lucio Cornelio Escipión (33-34):

**Subigit omne Loucanam opsidesque abdoucit<sup>6</sup>**

Saussure establece las siguientes equivalencias fónicas, constatando que «il y a une correspondance de tous les éléments se traduisant pour une exacte «couplaison», c'est-à-dire répétition en nombre pair»:

|   |  |
|---|--|
| 2 veces <b>ouc</b> (Loucanam, abdoucit) | “ “ <b>a</b> breve (Loucaam, abdoucit) |
| “ “ <b>d</b> (opsidesque, abdoucit)     | “ “ <b>o</b> breve (omne, opsides-)    |
| “ “ <b>b</b> (subigit, abdoucit)        | “ “ <b>n</b> (omne, Loucanam)          |
| “ “ <b>-it</b> (subigit, abdoucit)      | “ “ <b>m</b> (omne, Loucanam)          |
| “ “ <b>i</b> breve (subigit, opsides-)  |  |

Ciertamente, la simetría en la distribución fónica es grande, pero no total: hay ciertos sonidos que no encuentran su par en el verso, como **p** (*opsidesque*). Saussure señala entonces que esos «residuos» hallan su justa correspondencia en los restos que a su vez dejan o el verso precedente o el siguiente. En el caso que nos ocupa, el verso anterior *libera* una **p** que restablece la simetría: TAURASIA CISAUNA SAMNIO CEPIT (33-34).

Saussure decidió aplicar estas leyes del acoplamiento a *corpus* poéticos de otras tradiciones literarias del dominio indoeuropeo, como la épica homérica (Amacker, 1995:107-113), los himnos védicos (36-38; Shepherd, 1982) y la poesía germánica antigua (38-40, Shepherd, 1984), constatando que en ellos eran no menos implacables. Ahora bien, la ampliación del *corpus* textual y —como dice Saussure— el «entrenamiento gimnástico» en la atención fónica aplicada sobre los

<sup>6</sup> El epitafio consta de una inscripción de cuatro líneas que contiene seis saturnios: [L. Corneli]p Cn. f. Scipio: Cornelius Lucius Scipio Barbatus / Gnaivod patre prognatus, fortis vir sapiensque, / Quoius forma virtutei parisuma fuit / Consol censor aidilis quei fuit apud vos, / Taurasia Cisauna Samnio cepit / Subigit omne Loucanam opsidesque abdoucit. La traducción sería «Lucio Cornelio Escipión, hijo de Gneo: Cornelio Lucio Escipión *Barbatus*, hijo de Gneo su padre, hombre valeroso y sabio cuya belleza igualó a la virtud, que fue entre vosotros cónsul censor edil, tomó Taurasia y Cisauna en el Samnio, somete (*sic*) toda la Lucania y toma (*sic*) rehenes».

versos permitió al maestro afinar el análisis. En primera instancia se produjo una modificación sólo cuantitativa, al percatarse Saussure de que las recurrencias no eran de hecho monofónicas (fonemas sueltos que se repiten a distancia en el interior del verso), sino al menos difónicas (grupos de dos fonemas sucesivos como mínimo, a veces coincidentes con sílabas). Y así, en el siguiente dístico de la *Odissia* de Livio Andrónico<sup>7</sup>.

**IBI MANENS SEDETO DONICUM VIDEBIS  
ME CARPENTO VEHENTE DOMUM VENISSE**

los grupos polifónicos DE, BI, DO, VE, TO, NI, EN, SE, ENT y UMV aparecen duplicados (35; Benveniste, 1964:110-111). El principio del difono como unidad irreductible de las recurrencias fónicas tuvo como efecto desactivar la posible objeción de *gratuidad* de los acoplamientos monofónicos, en buena medida justificables por el limitado inventario de fonemas de cualquier lengua, y establecer un orden mínimo, el de la secuencia difónica. Los análisis practicados nuevamente en versos védicos y homéricos fueron muy satisfactorios, hasta tal punto que en la minuciosa lectura y el recuento de grupos difónicos en estos textos habría de producirse la decisiva inflexión, en este caso cualitativa, de la hipótesis: Saussure descubrió que las insistentes aliteraciones, rimas interiores y acoplamientos fónicos variados tanto en los himnos del *Rig-Veda* como en los versos de la *Iliada* parecían tender a evocar, al sesgo de la lectura poética, un nombre propio, que era invariablemente el del héroe o dios concernido por los versos. Y así, los nombres *Agamemnon*, *Bellerofontes* y *Zefiros*, descompuestos en sus difonos, resonaban «anagramáticamente» en el espacio de unos pocos versos homéricos (127; Amacker, 1995:114-119), aquéllos precisamente que versaban sobre ellos, y sin perjuicio de que dichos nombres fueran también enunciados explícita, *gramáticamente*. En el primer himno del *Rig-Veda*, Saussure escucha la insistente diseminación de los nombres de las divinidades invocadas en cada estrofa: *Agni*, *Aditya*, *Indra* (37; Shephard, 1982:519-521). De forma análoga, los versos de las epopeyas germánicas *Hildebrandslied* y *Nibelungenlied* anagramatizan los nombres de los héroes —*Hiltibrand*, *Hadubrand*, *Hagen*, *Kriemhilt*, *Sigelint*—, y en el *Evangelio* de Otfrido de Wissemburg (siglo IX), la primera obra de autor conocido escrita en alemán, Saussure descubre la presencia masiva de nombres propios bíblicos que insemnan a cada paso la trama fónica del texto:

<sup>7</sup> Luis Alberto de Cuenca y Antonio Alvar traducen el dístico: «Siéntate ahí y espera a que me veas, / conduciendo mi carro, volver a casa».

*Magdalena, Moyses, Samaria, Pilatus, Salomon, Paradyses, Galilea, Barrabas, Kaifas, etc.* (Shepherd, 1984:61-64).

La inicial hipótesis fónica de los acoplamientos devino, pues, fonosemántica al venir ordenadas las recurrencias en torno a lo que Saussure llamó *palabra-tema*, variable semántica novedosa en la teoría pero, como se aprecia, nada críptica o hermética: no se trata de enunciar veladamente, a través de una clave, un nombre censurado u objeto de tabú —como suele ser el caso del anagrama *clásico*—, sino sancionar, a partir de la propia textura fónica del pasaje, la centralidad temática ya evidente de los protagonistas del relato mítico, la invocación ritual o, andando la investigación, la misma autoría -o el destinatario, o el mecenas, en su caso— en las composiciones de aliento más lírico. Las alusiones de Saussure a este respecto son inequívocas:

L'anagramme peut se dérouler soit sur un nom qui figure dans le texte, soit sur un nom qui n'est pas prononcé du tout, mais se présente naturellement à l'esprit par le contexte (Benveniste 1964:111) Il reste remarquer combien l'anagramme est en irréprochable concordance avec le sens contenu dans les vers, ou la manière dont on les découpera d'après ce sens (Lotringer 1974:105). Les sons se trouvaient faire allusion à un nom que tout le monde avait dans l'esprit (125-126).

Saussure dedujo que esta paráfrasis fónica de un nombre propio era la preocupación que el poeta se imponía constantemente además de la del metro (134), una estrategia textual verdaderamente constrictiva (30), y describió con detalle el procedimiento. El versificador debía

Avant tout, se pénétrer des syllabes, et combinaisons phoniques de toute espèce, qui se trouvaient constituer son THÈME. Ce thème -choisi par lui-même ou fourni par celui qui faisait les frais de l'inscription- n'est composé que de quelques mots, et soit uniquement de noms propres, soit d'un ou deux mots joints à la partie inévitable des noms propres. Le poète doit donc, dans cette première opération, mettre devant soi, en vue de ses vers, le plus grand nombre de *fragments phoniques* possibles qu'il peut tirer du thème; par exemple, si le thème est *Hercolei*, il dispose des fragments *-lei-*, ou *-co*; ou avec une autre coupe des mots, des fragments *-ol-*, ou *-er-*; d'autre part de *rc* ou de *cl*, etc. Il doit alors composer son morceau en faisant entrer le plus grand nombre possible de ces fragments dans ses vers, par ex. *afleicta* pour rappeler *Herco-lei*, ainsi de suite (23-24).

La méthode habituelle et fondamentale du poète consistait à décomposer préalablement le mot-thème, et à s'inspirer de ses syllabes pour les idées qu'il allait émettre ou les expressions qu'il allait choisir. C'est sur les morceaux de l'anagramme, pris comme cadre et comme base, qu'on commençait le travail de composition (127).

Tras algunas vacilaciones terminológicas (27-33; Wunderli, 1972b:42-54), producto de la voluntad de marcar la especificidad del fenómeno que había descrito, Saussure se decidió por *anagrama* como marbete genérico, precisando algunas de sus especies concretas con los nombres *paragrama*, *hipograma*, *anafonía*, *paramorfo*, locus princeps, *maniquí*, *logograma*, *silabograma*, etc. A pesar de la etimología del término y de su larga tradición poética y retórica —sobre todo renacentista y barroca, aunque también rastreable en época helenística—, Saussure entiende por *anagrama* un fenómeno esencialmente fónico (27,31) de diseminación —más que de permutación, que es facultativa— de los dífonos o sílabas de un nombre en una porción textual más extensa (un sintagma o una frase, un verso o incluso una estrofa). No se trata de combinar las letras de un nombre en otro, sin resto posible (*Alcuino* y *Luciano* como anagramas de *Calvino*, *Salvador Dalí* anagramatizado en *Avida Dollars*), sino de extender las mallas fónicas de un nombre a un pequeño texto, convirtiendo a aquél en el bastidor sobre el que éste se teje. Saussure insistió siempre en la irreductibilidad de su *anagrama* a su homónimo más tradicional, que denominó «anagrama gráfico moderno» y calificó de «forma inferior» (72-73), así como a otras figuras como la paronomasia, la figura etimológica, el fonosimbolismo o la propia aliteración y la rima, que sí acercó en su momento al acoplamiento fónico.

Casi de inmediato, Saussure confirmó también la práctica de este anagrama en los versos saturnios, *corpus* de control sobre el que probaba todos sus descubrimientos. En ese punto dejó de interesarle el acoplamiento fónico, objeto hasta ese momento de lo que ahora denomina «vérification amusante», para centrarse en la búsqueda de esos segmentos fónicos que saturan el texto y promueven con ello su recolección en un nombre temáticamente pertinente. Y así, en un verso del epitafio del Lucio Cornelio Escipión señalado arriba a propósito del acoplamiento, Saussure lee anagramatizado el nombre *Scipio* (29):

|          |         |   |        |       |
|----------|---------|---|--------|-------|
| Taurasia | Cisauna | S | Samnio | cepit |
| CI       |         |   |        | PI    |
|          |         |   |        | IO    |

La búsqueda de esta *poésie phonisante*, y los sorprendentes hallazgos, se extendió a la poesía latina clásica, y en versos de Lucrecio, Virgilio, Horacio, Ovidio y Séneca, entre otros, descubre Saussure los nombres resonantes que los poetas habrían impuesto a su imaginación

creadora verbal en el origen mismo de la composición. Así, una palabra-tema como *Augustus* haría resonar algunos de sus dífonos posibles, en su estricto orden además (lo cual no es preceptivo) en este verso de las *Geórgicas* (I, v.496): *Aut gravibus rastris galeas pulsabit inaneS*. En este caso el nombre es recuperable en el espacio de un solo verso, sin mediar insistencia, sobrerrepresentación de sus dífonos. En otros casos, en cambio, el nombre está diseminado en un fragmento de texto mayor, y entonces se hace necesaria esta reiteración de los dífonos conductores. Y así, en los primeros cincuenta hexámetros de *De rerum natura* Saussure descubre anagramatizado hasta diez veces el nombre de la diosa invocada en esos mismos versos, *Venus*, pero en su nombre griego, *Aphrodité*, más resonante que el latino, al decir de Saussure (79-100). Y así, por ejemplo, los versos 20-25, que contienen sin duda la más explícita invitación de Lucrecio a la diosa para que le acompañe en su tarea, para que ella, madre de todas las cosas vivientes, se alíe con él en su empeño de cantarlas, Saussure recupera dos veces el nombre *Ap(h)rodité*:

20 EFFICIS UT CUPIDE GENERATIM SAECLA PROPAGENT.  
 QUAE QUONIAM RERUM NATURAM SOLA GUBERNAS,  
 NEC SINE TE QUICQUAM DIAS IN LUMINIS ORAS  
 A PRO  
 DI  
 TE  
 EXORITUR, NEQUE FIT LAETUM NEQUE [AMABILE] QUICQUAM,  
 TE SOCIAM STUDEO SCRIBENDIS VERSIBUS ESSE  
 25 QUOS EGO DE RERUM NATURA PANGERE CONOR<sup>8</sup>  
 [A E]  
 A P  
 DI  
 OR>RO OD IT IT  
 TE

Las letras latinas fueron campo abonado para la proliferación del modelo compositivo anagramático, e incluso la prosa literaria —las cartas de Ausonio, Cicerón, hasta el mismo Julio César, la histo-

<sup>8</sup> *Les mots*, pp.90-92. El abate Marchena tradujo así estos versos:

Pues como seas tú la soberana  
 de la naturaleza, y por ti sola  
 todos los seres ven la luz del día,  
 y no hay sin ti contento ni belleza,  
 vivamente deseo me acompañes  
 en el poema que escribir intento  
 de la naturaleza de las cosas.

riografía de Valerio Máximo, etc.— exhibía esa misma inspiración verbal. Saussure llegó a afirmar que el anagrama debió ser una segunda naturaleza para todo romano educado que tomaba la pluma para decir hasta la cosa más insignificante (117), determinando casi exclusivamente la forma que el autor daba con sus palabras a su pensamiento (119-120) y sin perjuicio de los refinamientos que podía alcanzar en la obra de arte verbal. El maestro ginebrino prolongó, con éxito su investigación más allá del latín clásico y postclásico, hasta los humanistas del Renacimiento (Angelo Poliziano:139-146) y del Barroco (Thomas Johnson, un traductor al latín de epigramas griegos y *Magister of Arts* de Cambridge:146-148).

Y así, por ejemplo, en el epitafio de sólo ocho versos que Angelo Poliziano dedicó hacia 1480 a su amigo, el pintor Filippo Lippi, Saussure lee anagramatizados los nombres del autor, *Politianus*, del destinatario y su oficio, *Philippus pictor*, del mecenas de Lippi, Lorenzo de Medicis (*Medices*), todos ellos «tautológicos», es decir, enunciados literalmente en el propio texto, y el de la amante del pintor y hermana de sus asesinos, *Leonora*, anagrama en este caso excepcionalmente criptográfico. La breve extensión de la composición hace que los dífonos se solapen o incluso algunos sirvan para componer más de un nombre<sup>9</sup>.

Deseoso de hallar por fin una «prueba viva» de la secreta tradición del anagrama poético, llegó a escribir a un contemporáneo y colega de la Universidad de Bolonia, Giovanni Pascoli, autor de excelentes poemas latinos. Saussure, que analizó dichos poemas con resultados muy satisfactorios (149-151), le pregunta sin ambages en una de sus cartas si es de forma azarosa, o intencionadamente, que en algunos de sus versos, extraídos de dos pequeños poemas —*Iugurtha* (1896) y *Catullo calvos* (1897)— se reproduzcan las sílabas de ciertos nombres clave (*Falerni*, *Ulixes*, *Circe* y *Iugurtha*), en este caso en secuencias casi rigurosamente ordenadas:

.../facundi calices hausere - al~~e~~rni/  
 FA AL ER AL ERNI  
 /Urbium simul/Undique pepulit lux umbras.resides  
 U UL U ULI X S S ES

<sup>9</sup> Dice así el epitafio: *Conditus hic ego sum picturae fama Philippus/Nulli ignota meae est gratia mira manus./Artifices potui digitis animare colores./Sperataque animos fallere voce diu./Ipsa meis stupuit natura expressa figuris./Meque suis fassa est artibus esse parem./Marmoreo tumulo Medices Laurentius hic me/Condidit; ante humili pulvere tectus eram.*

*Comes est itineris illi cerva pedes*  
 C I RI CE  
*Ille viam rivo longam solatur et umbras*  
 I V (G) UR T A

El maestro ginebrino tiene la prudencia de expresar a Pascoli sus dudas sobre «la realidad o fantasmagoría» (138) del fenómeno, pues es consciente de que «il y a quelque chose de décevant» en su investigación: «plus le nombre des exemples devient considérable, plus il y a lieu de penser que c'est le jeu naturel des chances sur les 24 lettres de l'alphabet qui doit produire ces coïncidences quasi régulièrement» (150-151; Nava, 1968:81). Confesándose además incapaz de abordar el cálculo de probabilidades a partir de la frecuencia estadística de los fonemas y de sus posibles combinaciones, que podría resolver el *impasse*, Saussure condiciona la prosecución de su investigación a una respuesta favorable del poeta. Por lo que sabemos, ésta no se produjo y el maestro ginebrino interrumpió en este punto su trabajo (Nava, 1968:75-78).

Sin duda debieron pesar en él, además, tanto la infructuosa búsqueda de una «prueba externa» de su hipótesis, es decir, de una alusión explícita al procedimiento en la tratadística de retórica, poética y métrica del pasado (134-137), como el escrúpulo por estar hurgando en el venero mismo de la inspiración de los clásicos, y por concluir que una ley severa pero —como afirma el propio Saussure— «déplorable en sa nature» (134) ordenaba la creación poética hasta en sus más mínimos detalles, de manera que «faire des vers avec anagramme est forcément faire des vers selon l'anagramme, sous la domination de l'anagramme» (30).

Además, incluso en los momentos de absoluta confianza en lo que llamó «la materialidad de los hechos» (133), una sombra se cernía sobre la viabilidad del fenómeno: la proposición de la causa que habría motivado el recurso al anagrama como «costumbre poética», como «viejo dispositivo indoeuropeo» transmitido a lo largo de un vasto periodo de tiempo y arraigado en literaturas muy dispares. Saussure se cuida mucho de proponer una sola (125), aludiendo, según el *corpus* textual objeto de sus análisis, bien a un principio estético derivado del equilibrio de los sonidos (126), bien a la idea superticiosa de que el nombre del dios védico debía estar diseminado en el texto para garantizar el éxito de la invocación (Benveniste, 1964:114), bien a razones de nemotécnica oral en el caso de la épica homérica. Pero sin duda fue

consciente de la endeblez de una hipótesis que asumía al mismo tiempo que una ley rigurosa venía ordenando la creación poética durante más de dos mil años, y que esa tradición era *oculta* (133), una hipótesis que pretendía igualar bajo el mismo principio formal a una poesía sagrada, sujeta a un ritual, como la védica, y a la poesía latina del periodo de Augusto, laica y más lírica y subjetiva, sin hablar ya de la de los humanistas (125).

A pesar de todo, Saussure manifestó al final de su investigación la esperanza de que un día se viera explicado en su totalidad el *código* del que él sólo podía presentar «le maigre squelette»<sup>10</sup>, explicación que parece sumamente complicada en los términos estrictos propuestos por el maestro, relativos a la absoluta consciencia del método por parte del autor y del cómplice lector. Como veremos enseguida, la crítica de los *Cuadernos de Anagramas* ha puesto en evidencia además el escaso rigor de Saussure en el tratamiento de algunos textos, la modificación constante de los criterios y principios sentados con precedencia en virtud de «ligeras licencias transitorias» que acomodan el punto de vista a las concretas necesidades del análisis actual. No obstante, es razonable pensar que sus análisis no eran tan sólo delirios tocados de un impresionismo crítico poco atendible, sino que, como poco, reflejaban finas intuiciones sobre la combinatoria de las unidades fónico-gráficas y sobre el asociacionismo verbal.

## 4. LA RECEPCIÓN DEL ANAGRAMA SAUSSURIANO

### 4.1. La *vexata quaestio* anagramática

La publicación parcial de los inéditos saussurianos despertó el interés de la crítica ya desde las primeras entregas de Starobinski, lo cual se plasmó en una nutrida nómina de recensiones y *comptes-rendus* sobre todo en Francia en los primeros setenta (Rossi, 1968; Deguy,

---

<sup>10</sup> Dice así Saussure (134): «Il arrivera un moment où l'on en ajoutera bien d'autres [règles] et où celles-ci paraîtront le maigre squelette du code dans son étendue réelle. On aura eu le temps, vu que nous n'en avons pris que l'essentiel, d'autre part de reconnaître que l'hypogramme en soi est tellement incontestable qu'il n'y a rien à redouter, ni pour son existence ni pour son exactitude, de la pluralité de voies qui s'ouvrent pour ses différentes réalisations». También en p.124.

1969; Aron, 1970; Ronat, 1970; Wunderli, 1972c; Rey, 1973; Mounin, 1974; Meylakh, 1976 y Dupuis 1977). En 1974 tuvo lugar incluso una reunión internacional dedicada monográficamente a *Les deux Saussure*, cuyas actas fueron publicadas en dos revistas, tanto en francés como en inglés<sup>11</sup>. Casi todas las contribuciones consistían en una somera síntesis de la hipótesis de Saussure seguida de objeciones de distinto calibre y desde distintas perspectivas, las cuales, independientemente de su signo, consiguieron divulgarla, y a ellas se debe muy probablemente la acuñación de dos fórmulas que en lo sucesivo sirvieron de lema a dos actitudes hacia los *Anagrammes* contrapuestas y algo maniqueas: «la folie de Saussure» (Deguy, 1969) y «la seconde révolution saussurienne» (Aron, 1970). Esta situación no muy deseable tuvo su contrapunto de seriedad y lucidez en la magnífica monografía que dedicó Peter Wunderli (1972b) a la cuestión, en la que ofrecía un resumen de la hipótesis y mostraba su conexión con los temas centrales del *Cours* y su sorprendente presencia en algunas de las más influyentes poéticas contemporáneas.

Es de lamentar que el libro de Wunderli, escrito en alemán, fuera bastante desconocido, y que durante al menos una década la reflexión sobre estos textos saussurianos estuviera marcada por dos apriorismos críticos de signo contrario que, por su misma radicalidad, poco podían contribuir a perfilar un Saussure verdaderamente *completo* —y no absurdamente escindido en saberes y haceres comunicados y hasta contradictorios— y a lograr una fértil asunción, con los ajustes debidos, de la hipótesis saussuriana en el panorama de la filología y la semiótica actuales. Dichas posiciones venían a coincidir a grandes rasgos con la contemporánea brecha establecida en Francia entre la *ancienne* y la *nouvelle critique* —la polémica Barthes-Picard—, aunque trasladada de medios teórico y crítico-literarios a medios semiolingüísticos. Por un lado, algunos de los más conspicuos investigadores del legado del *Cours*, que señalaron la inconveniencia de dar a la luz pública unos papeles del sabio que eran en esencia un divertimento intrascendente, una *boutade* (Godel, 1960:6; Amacker, 1975:17; Engler, 1975:46) o bien una especulación demasiado osada para un mero diletante en cuestiones de teoría literaria y estética (Prosdocimi 1983: 36-38), y hasta criticaron acerbamente la labor de selección y

<sup>11</sup> *Recherches* 16 (1974): *Les deux Saussure* y *Semiotext(e)* 2(1) (1975): *Saussure's anagrams*. Actas del Coloquio «The two Saussures» celebrado en la Universidad de Columbia el 12 y 13 de mayo de 1974, con trabajos de Bucher, Godzich, Irigaray, Lotringer, Pierssens, Riffaterre, y Starobinski.

presentación de los textos por Starobinski (Mounin, 1974; Prosdocimi & Marinetti, 1991:41) y la del segundo editor en importancia de los cuadernos, Peter Wunderli (Karlgrén, 1973:97-98); por otro, aquellos que abogaban por una superación del paradigma estructuralista (Lacan, Kristeva, Barthes, Derrida, Baudrillard, Lyotard) y acogieron calurosamente la revelación de un Saussure que vendría a poner en entredicho algunos asertos centrales del *Cours* y de la lingüística estructural, como la arbitrariedad y la linealidad del signo lingüístico, y que resultaría ser el Saussure más verdadero, frente al que *malgré lui* y acaso adulterando su pensamiento nos presentaron los editores y exégetas de los cursos de lingüística.

No vamos a ocuparnos aquí del rechazo displicente o de la flagrante omisión de los estudios sobre el anagrama poético en trabajos de conjunto sobre la obra saussuriana (además de los citados, Mounin, 1968, Koerner, 1982), pues han sido sin duda superados por otras biografías intelectuales de Saussure más atentas a los *Anagrammes* (Culler, 1976, Gadet, 1987)<sup>12</sup>, así como por trabajos de lingüística saussuriana tan penetrantes como los de Peter Wunderli. Tampoco vamos a mostrar la inspiración anagramática de gran parte de las estrategias y corrientes de lo que podemos llamar, sin duda con cierta vaguedad, el postestructuralismo francés, pues daría para un estudio monográfico de considerable extensión<sup>13</sup>. Sólo apuntaremos aquí que hemos comprobado la presencia explícita o los ecos más o menos difusos de la teorización saussuriana tanto en los textos centrales de la desconstrucción (Derrida, 1978:94-95; 1975:241), como en las propuestas paragramáticas y semanalíticas de Kristeva (1978,I:227-269, II:55-216), como en momentos centrales del pensamiento crítico de Barthes (1986:121-122;1987:48), de Baudrillard (1981:51-52, 58; 1992:221-230, 250-252), de Lyotard (1979:267) y del último Lacan (1989:116). En una palabra, hemos decidido omitir aquí las referencias caracterizadas bien por su radicalidad en la adhesión o la censura, y que han perdido el brillo polémico ante otras más aquilatadas, bien por su recurso a los *Anagramas* más como provocador argumento de autoridad que con voluntad de acercarse a su contenido y discutir su posi-

---

<sup>12</sup> Es significativo a este respecto el cambio de actitud de René Amacker, que en 1975 calificaba el anagrama de «absurdo pasatiempo» de Saussure, y en 1995 se convirtió en editor de la correspondencia Bally-Saussure, buena parte de la cual está consagrada, como sucede con la dirigida a Meillet, a la investigación anagramática, sobre la que Saussure tuvo puntualmente informados a sus discípulos más cercanos.

<sup>13</sup> Hemos abordado tal estudio en dos capítulos extensos de nuestra tesis doctoral inédita.

bilidad real. Son estas últimas las que aquí abordaremos, pero antes repasaremos brevemente —no es posible de otro modo— la presencia del anagrama en el panorama filológico hispánico en estas tres décadas transcurridas desde la exhumación de los cuadernos.

#### 4.2. El anagrama saussuriano en España

Sorprende la casi total ausencia de referencias en España al trabajo saussuriano sobre los anagramas, habida cuenta de la repercusión que tuvo en medios filológicos del país vecino y su presencia e influencia sobre los trabajos de un maestro de lingüística y poética para muchas generaciones de filólogos españoles, Roman Jakobson, como mostraremos después. Ni siquiera estaba disponible en nuestra lengua la mayor parte de los textos saussurianos publicados, y durante varias décadas sólo hemos contado con la traducción de la primera edición parcial de Starobinski, la de 1964 (Nethol, 1977:229-247). Sólo muy recientemente ha aparecido la traducción *Las palabras bajo las palabras* (1996), novedad editorial que nos llega con veinticinco años de retraso, pero que puede sin duda acercar al lector hispánico la poética anagramática saussuriana. No obstante, es de lamentar que dicha traducción no sea la más adecuada y la que reclamaba una tan larga desatención<sup>14</sup>.

También en las últimas fechas ha aparecido un estudio dedicado monográficamente a presentar la hipótesis de Saussure, a relacionarla con conceptos clave de la semiótica del siglo XX como la *iconicidad* y la *significancia* y a aplicarla, con resultados de una sorprendente evidencia, a algunos poemas de Antonio Machado (Herrero, 1996). Dicha publicación puede contribuir, junto a los trabajos que nosotros hemos presentado recientemente y que abordan aspectos y desarrollos concretos de la hipótesis saussuriana (Rodríguez Ferrándiz, 1995, 1996), a divulgar y a suscitar nuevas aproximaciones al anagramatismo poético en el panorama filológico español.

---

<sup>14</sup> En primer lugar, es objetable la decisión de ofrecer una pura y simple versión de *Les mots sous les mots* que carece tanto de un estudio introductorio o al menos una justificación editorial, como de la imprescindible actualización bibliográfica. En cuanto a la traducción en sí, peca en general de demasiado literal y, en ocasiones, es pedestre. En otras nos parece que comete errores de bulto: la expresión saussuriana *factice* (31), que quiere decir «fáctica, artificial», es traducida por *ficticia*, y son otras varias las inexactitudes del mismo tenor.

Aparte de esta reciente bibliografía hispánica sobre el anagrama, no tenemos noticia de la publicación de estudios críticos al respecto en el periodo transcurrido desde su revelación, ni siquiera de referencias en ediciones de obras de o sobre Saussure. Sólo nos constan alusiones al respecto de Fernando Lázaro Carreter en la introducción a sus *Estudios de poética* (1979 [1976]:10), de César Nicolás en el detallado análisis de un soneto de Manuel Machado (1983:181-201) y de Mario García-Page a propósito de una tipología de las figuras de dición (1992:166). En cuanto a la incorporación a manuales de retórica hispánicos de los términos de la hipótesis saussuriana, sólo se ha producido muy recientemente, en las obras de Fernando Marcos Álvarez (1989), de José Antonio Mayoral (1994), de Joan Oriol Dauder y Joan Oriol i Giralt (1995) y de Helena Beristáin (1995), quienes, sin embargo, excepto en este último caso, no señalan la autoría del descubrimiento. Confiamos en que esta escuálida noticia del anagrama en nuestra lingüística y crítica literaria, junto a ese incipiente interés que acabamos de reseñar, justifiquen suficientemente estas páginas.

#### 4.3. El método saussuriano a examen

Dos de las contribuciones críticas a la investigación saussuriana más atendibles —aun cuando no atañen principalmente a su aspecto más seductor (el anagrama en las letras latinas), sino al acoplamiento fónico en los versos saturnios y védicos— son las de Françoise Rastier y David Shephard, que demuestran ser buenos conocedores tanto de los textos saussurianos como de las literaturas objeto del análisis del maestro. Dichos autores, trabajando independientemente, han llegado a conclusiones muy similares: Saussure maneja textos fragmentarios, que a menudo no delimitan la extensión de los versos singulares y sobre los que además varían notablemente las lecciones de unos editores a otros (es el caso de los saturnios) o textos muy probablemente interpolados y de lectura complicada debido a los efectos del *sandhi* o fonética sintáctica (en el caso del *Rig-Veda*). Dichas vacilaciones acerca de la literalidad de los textos desvirtúan los resultados de una investigación sobre el acoplamiento fónico en la que, como reconoció el propio Saussure, «*pair* o *impair* dépend d'une *seule unité*, et d'une *seule erreur* sur l'intention du versificateur» (26) y con la que se pretende describir un modelo compositivo en el que «pas un mot en pou-

vait être changé ni déplacé sans troubler la plupart du temps plusieurs combinaisons nécessaires» (30). En el caso de los saturnios, Rastier apunta con toda razón que difícilmente era posible establecer de forma fehaciente la ley de acoplamiento y esa ley «subsidiaria y protectora» de la compensación en el verso siguiente cuando casi todos los que nos han llegado son versos sueltos pertenecientes a un dístico perdido, o dísticos que bien podrían integrarse en una composición más extensa y ya irrecuperable. Precisamente la dificultad de asignar al saturnio un modelo compositivo regular hace que cada editor establezca su propio corpus dependiendo de su particular caracterización métrica, y no de otro modo sucede con Saussure, que juzgará malos saturnios a aquellos que no se ajustan a su modelo fónico (Rastier, 1970:6-13,24). Por su parte, Shephard demuestra que Saussure, apoyándose en las irregularidades métricas, síntomas de interpolaciones, y en el generoso margen que concede el *sandhi*, se permite eliminar estrofas del *Rig-Veda* que perturban el acoplamiento, o corregir el texto recibido de modo que surtiera los fonemas oportunos en cada caso (Shephard, 1982:516-519). Es decir, Saussure abusó de la holgura que consentían unos textos establecidos sin demasiada fiabilidad, lo cual no invalida de hecho su hipótesis, pero la hace radicalmente inverificable al menos en lo referido a esos *corpus* poéticos concretos.

Si dejamos estas fases tempranas de la investigación y nos centramos en su núcleo más denso, referido al anagrama de un nombre propio en la poesía latina clásica y en los versificadores en latín de todos los tiempos, es claro que sorteamos el problema de la fiabilidad de los textos, pero otro de mayor calado subsiste. Se trata, sin duda, del flanco más débil de la hipótesis, aquél sobre el que más han insistido sus contradictores (Karlgren, 1973:100; Mounin, 1974:240-241; Dupuis, 1977:20-21; Prosdocimi & Marinetti, 1990:62): si la extensión del material significativo que presuntamente anagramatiza la palabra-tema es lo suficientemente grande (tampoco necesita serlo demasiado: unos pocos versos bastan), entonces es casi forzoso, por las repeticiones de un inventario muy limitado de fonemas, que sea posible recuperar ese nombre, lo que equivale a decir que *cualquier* nombre puede ser extraído de un texto de mediana extensión.

Es cierto que Saussure se esforzó en delimitar *áreas anagramáticas* restringidas (80-100), de extensión entre uno y seis versos, cuya textura fónica estaría saturada de los dífonos del nombre anagramatizado, así como marcas topológicas que acotaran esa inusual densidad fónica de ciertos fragmentos (el *maniquí*: una porción de texto, a veces un verso

entero, cuyas letras inicial y final coincidían con la inicial y final de la palabra-tema: *Priamides: Puppibus ignes 50-55; Aphrodite: Aeneadum genetrix hominum divomque 84*). También señaló que el nombre anagramatizado habría de ser resonante, enjundioso, extraño en su silabismo, y no banal (*Aphrodite* y *Priamides* mejor que sus equivalentes *Venus* y *Hector: 79-80,53*). Pero es verdad que, una vez enunciados esos principios que harían verdaderamente significativas las repeticiones, se concedió generosas licencias en los casos más arduos: extendiendo el fragmento hasta más de seis versos, permitiendo el recurso a los monófonos (y no sólo dífonos) en la recomposición y admitiendo alteraciones de la cantidad vocálica, la permuta de ciertas consonantes y la evocación sólo parcial, y no completa, del nombre concernido. Algunos de los ejemplos allegados arriba pueden dar muestra de estas manipulaciones: Saussure admite el monofono *s* para recomponer *Scipio* en el saturnio epigráfico que conmemora la muerte de Escipión el Africano, y se permite extraer el dífono —*or*— de *exoritur* y emplearlo, con inversión de orden, en la evocación de *Aphrodite*.

Saussure mismo fue consciente en varios momentos de su investigación de este delicado filo entre «la realidad y la fantasmagoría» del fenómeno:

Une pièce n'offre que *maigrement* l'homogramme désiré: ainsi il est clair que nous nous berçons d'illusions, ou que nous voulons à toute force arracher au texte ce qu'il livre à peine. Une pièce offre *surabondamment* l'homogramme désiré: ainsi il est clair qu'on peut avoir partout quand on veut l'hypogramme désiré, que cela est une chose banale, inévitable par la somme des chances (131).

Quand un 1<sup>er</sup> anagramme apparaît, il semble que ce soit la lumière. Puis quand on voit qu'on peut en ajouter un 2<sup>e</sup>, un 3<sup>e</sup>, un 4<sup>e</sup>, c'est alors que, bien loin qu'on se sente soulagé de toutes les doutes, on commence à n'avoir plus même de confiance absolue dans le premier: parce qu'on arrive à se demander si on ne pourrait pas trouver en définitive tous les mots possibles dans chaque texte, ou à se demander jusqu'à quel point ceux qui se sont offerts sans qu'on les cherche, sont vraiment entourés de garanties caractéristiques, et impliquent une plus grande somme de coïncidences que celles du premier mot venu, ou de celui auquel on ne faisait pas attention (132).

El maestro llegó a practicar la verificación de una contraprueba en un cuaderno que llamó significativamente *Contrôle*, buscando —con relativo éxito— el nombre *Pindarus* en los primeros versos de la *Eneida*, que nada tiene que ver con el poeta griego (132). Por otro lado, un curioso y documentado lector de los cuadernos, Aldo Rossi, señaló que el nombre *Leonora*, que Saussure lee criptografiado en el

epitafio de Poliziano al pintor Lippi (*cf. supra*), no se corresponde con el de la amante del pintor, llamada *Lucrezia*..., nombre que el propio Rossi también extrae del texto incluso con mayor evidencia que el de Leonora (Rossi, 1968:119-122), pero dejando una seria duda sobre la fiabilidad de la escucha saussuriana.

En esta complicada tesitura de su hipótesis el maestro propuso, como recurso final, el cálculo de probabilidades de las recurrencias fónicas (131-132), con sus medias y sus desviaciones significativas, pero aseguró que dicho cálculo, complicado por «circonstances entou-rantes qui échappent à toute formule statistique» (Amacker, 1995:122), «défierait les forces des mathématiciens eux-mêmes» (132). Entonces, aún no había recurrido a esa «prueba viva» de consultar a un poeta anagramatista en activo, Pascoli, y sugirió que «la véritable pierre de touche est de recourir à ce que dira l'instinct d'une seconde personne non prévenue» (132). Pues bien, sólo un año después de la publicación por Starobinski de *Les mots sous les mots* vio la luz un trabajo que, de parte de persona no prevenida —al menos no alude nunca al Saussure de los *Anagrammes*—, aunque desde luego de manera no instintiva, sino apoyada por evidencias matemáticas, supone un muy razonable aval a la hipótesis del maestro ginebrino precisamente en ese aspecto tan frágil de la teoría como era la demostración fehaciente de la «matérialité des faits», es decir, de que los encuentros de los sonidos en los versos no eran azarosos, sino que, yendo más allá del umbral de expectativas de las repeticiones fónicas, mostraban una voluntad estética, armonizadora y, acaso, también significativa.

#### 4.4. Las nuevas pruebas de la antigua *poésie phonisante*

Nos referimos a la obra de Eva H. Guggenheimer, *Rhyme Effects and Rhyming Figures. A Comparative Study of Sound Repetitions in the Classics with Emphasis on Latin Poetry*, publicada en 1972. La autora sostiene que repeticiones fónicas de muy diverso tipo, como la rima de las palabras finales de los versos propia de la poesía romance, pero también otros efectos rítmicos como rimas internas, o ecos entre segmentos fónicos contenidos en palabras distintas y hasta la propia repetición de palabras enteras o de sintagmas en posiciones marcadas topológicamente, eran esquemas compositivos absolutamente convencionales en la poesía griega y latina clásicas. Con ello

entiende rebatir la general creencia de que en la poesía clásica cuantitativa no existían efectos conscientes de repetición fónica y de que, cuando se producían, no se debían a una voluntad poética, sino que eran encuentros fortuitos causados por la flexión nominal o verbal, es decir, accidentes de la gramática y de la sintaxis ajenos al arte y a menudo desagradables para el oído antiguo. Por el contrario, la autora defiende y demuestra el alcance extraordinario de estas figuras de repetición fónica y la variedad de sus realizaciones, sometidas a rigurosos «sound patterns» que, según afirma categóricamente, «must have been considered deliberate» (1972:6), y establece una detallada tipología con numerosos ejemplos. El interés de este trabajo es extraordinario en orden a elucidar y asumir el desarrollado, más de seis décadas antes, por Saussure, acusado a menudo de impresionismo crítico, de alucinación proyectada por el afanoso analista sobre todo texto objeto de su auscultación: no sólo se ocupa en esencia del mismo fenómeno en los mismos *corpus* textuales —la poesía latina clásica como campo de pruebas principal, con verificaciones de apoyo en otros *corpus* poéticos— sino que además aborda, con resultados muy significativos, esa «prueba externa» fallida en Saussure, desvelando pasajes de Gorgias, Cicerón, Quintiliano, Martianus Capella y el autor de la *Rhetorica ad Herennium*, entre otros, que avallan la aguda conciencia de las armonías fónicas entre los clásicos.

El estudio de Guggenheimer plantea un espectro muy amplio de efectos fónicos posibles, minuciosamente clasificados en cuanto a la posición en los versos de los segmentos repetidos (inicial, final o no relevante) y al tamaño de éstos (monosílabos, bisílabos, palabras ligeramente modificadas, palabras idénticas, grupos de palabras, el verso o *colon* entero), lo cual descubre una preocupación por el rigor formal de las recurrencias fónicas que a veces echamos en falta —lo hemos apuntado arriba— en el trabajo de Saussure.

Es relativamente sencillo encontrar en la abundante relación de versos que recoge la autora fenómenos formalmente idénticos a algunos que conforman la hipótesis anagramática. Algunos son muy similares a los que Saussure mostraba como realizaciones del acoplamiento fónico, sobre todo cuando se producía por segmentos difónicos o mayores. Por ejemplo, Guggenheimer copia este verso: *sanctius his animal mentisque capacius altae* (Ovidio), en el que los segmentos *ius*, *is* y *al* del primer hemistiquio se duplican en el segundo (1972:128). El análisis de Guggenheimer es, incluso, más detallado que el saussuriano, pues a las repeticiones de los difonos o trífonos dentro del

---

mismo verso o en versos consecutivos se añade el paralelismo de las posiciones entre los hemistiquios y entre los versos. Valgan de ejemplo estos dos versos de las *Geórgicas* (IV, 371-372), que la autora copia separando los hemistiquios para evidenciar la simetría fónica vertical además de la horizontal. Copiamos los polífonos repetidos en el mismo verso a la derecha, y los repetidos entre verso y verso abajo (1972:140):

|                                |                                     |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| <i>et gemina auratus</i>       | <i>taurino cornua vultu IN, AUR</i> |
| <i>Eridanus, quo non alius</i> | <i>per pinguis culta ER, US</i>     |
| US                             | A ULT                               |

La similitud con los paralelismos descubiertos por Saussure en los saturnios es evidente, como vimos arriba en los análisis del epitafio del cónsul Lucio Cornelio Escipión y del dístico de la epopeya de Livio Andrónico. De hecho, la ley del acoplamiento fónico saussuriana parece avalada por esta afirmación taxativa de Guggenheimer: «classical Latin poetry was composed according to patterns which involved the ordered repetition of sound effects» (1972:145). La aplicación sistemática de los patrones fónicos descritos por la autora a la épica griega y latina produce resultados tan significativos o más que a la lírica o a la elegía, hasta el punto de que todos «show continuous or recurring repetitions of sound in parallel metrical positions» (1972:149).

Los pasajes, según se indica, están elegidos aleatoriamente —casi como hacía Saussure en la etapa de mayor euforia anagramática— y algunos de ellos, como el primer canto de la *Eneida*, debido a su extensión, son analizados a partir de un programa de ordenador, refinamiento técnico que no estuvo al alcance del maestro pero que él auguró a la posteridad de los estudios anagramáticos. Según se desprende de estos análisis computerizados, la presencia regular de tramas fónicas más o menos densas delimita espacios de concordancias, lo que permite concluir que «the multiple repetitions not only create coherence and continuity but also are arranged in regular patterns. Frequent forms are couplets (a a), repetitions after one, two, or three intervening lines (a x a, a x x a, a x x x a), and quatrains of various shapes (a a b b, a b a b, etc.)» (1972:149).

Ahora bien, hasta el momento el precedente saussuriano para las tesis de Guggenheimer se refiere a la versión inicial y «débil» del anagramatismo, la de los acoplamientos fónicos, mientras que la hipóte-

sis saussuriana «fuerte», la del *mot-thème* anagramático, es mucho más ambiciosa, al pretender encontrar no sólo recurrencias y armonías fónicas, sino la alusión que con ellas se está haciendo a un nombre propio temáticamente relevante del texto. No obstante, la autora sostiene que ciertos temas fónicos concretos parecen estar, si no insemnando directamente todo el pasaje, sí construyendo su esqueleto fónico, su armazón o bastidor, lo cual está muy cerca de la hipótesis saussuriana. Así, por ejemplo, el análisis por ordenador aplicado a los finales de verso<sup>15</sup> del primer libro de la *Eneida* demuestra la frecuencia extraordinaria de los «acoustic sets» -or- (como en *oris, doloris, honores, -ent-* (*gentem, ventis, parentem*) y -at- (*penatis, Achatae, fatur*). De un total de 776 versos, las terminaciones distintas son 205. Pues bien, de ellas 59 están formadas por el dífono -or-, 40 por el trífono -ent- y 28 por el dífono -at-, mientras que la frecuencia media de los otros 202 polífonos finales es de sólo 3'2 veces. Dichas frecuencias no están relacionadas ni con la distribución silábica más habitual en latín ni con una particular querencia idiolectal virgiliana: ninguno de los finales de verso de los setenta que conforman la *Égloga VII* contiene los dífonos -or- o -ent-. Guggenheimer reconoce que estas repeticiones de segmentos fónicos finales no parecen estar asociadas a un esquema periódico, a una alternancia fija, pero afirma que «their regularity can hardly be explained away as a result of accident» y apunta que «further analysis will be required to determine the significance of the intervals in the end rhyme patterns of epic poetry» (1972:223). Análisis sobre textos de Catulo, Ovidio, Horacio y Lucrecio, en este caso realizados manualmente, confirman la presencia masiva también en ellos de determinadas —y distintas en cada caso— rimas armonizadoras del fragmento.

Abundando en este aspecto, Guggenheimer apunta, a partir de los datos comparativos de los primeros cantos de la *Iliada* y de la *Eneida*, algo de una excepcional importancia para la formulación más radical de la hipótesis de Saussure: la centralidad del nombre del héroe protagonista en la armonización fónica de las rimas finales de verso. Así, en

<sup>15</sup> Guggenheimer entiende por final de verso el segmento fónico formado por la vocal o el diptongo métricamente marcado y la consonante o consonantes que le siguen en el sexto pie del hexámetro, como *fato* y *rati*. Esta condición mínima de la rima puede ser reforzada por otras correspondencias, como la identidad de la vocal final no marcada (*fati* y *rati*) y, en su caso, de las consonantes sucesivas, o la identidad del radical (*fati* y *fatum*). En cambio, no son tenidos en cuenta en el cómputo los casos en que los segmentos fónicos difieren en la segunda consonante, como en *certo* y *cernis*, *arcus* y *arma*.

el primer canto de la *Ilíada*, el nombre *Achilleus*, en casos gramaticales distintos, comparece 17 veces en posición final de verso; el nombre *Achaiói*, 32 veces; el nombre *Apollon*, 13; y el nombre *Agamemnon*, 11. Guggenheimer demuestra que, en el caso de *Achilleus*, por ejemplo, su presencia parece atraer a su cercanía contextual la serie de palabras *etelle-alloi-ballei-metalla*. Tanto es así que la autora señala, con valor de principio general:

The formal quality of the ancient repertory of rhymes is most obvious if one compares rhymes and rhyming words in poems of different content and character. As a rule some rhyming figures, especially those involving proper names, but also repetitions of nouns and verbs, are intimately connected with the theme of the poem. The words used in these figures receive added emphasis from their prominent acoustic position and may properly be called «theme» words (1972:147).

No obstante, el principio no es aplicado en la práctica salvo en estos casos mayores citados, a diferencia de Saussure, que hizo de él, en cuanto fue atisbado, el motivo esencial de su hipótesis, aquél sobre el que giraron a partir de entonces toda la especulación y todos los ejemplos. En una fase todavía temprana de su estudio, Saussure lamentaba, una vez descubiertas «las homofonías poéticas» en Homero, «l'impossibilité de savoir quoi est *imité* ou quoi est *imitant*», pues, si no hay un nombre propio como catalizador de las recurrencias fónicas, «tout se borne à une valse des syllabes dans le cercle» (Amacker, 1995:119). Guggenheimer (1972:144) también encuentra el mismo escollo cuando señala que las múltiples repeticiones en un fragmento complican extraordinariamente la confección del diagrama de las correspondencias, pues los patrones de resonancias parecen solaparse o entrecruzarse, dificultando la proposición de regularidades.

Saussure, sin embargo, resolvió magistralmente esta dificultad al subordinar todas las repeticiones fónicas dispersas a la evocación de un nombre, que sería la clave fono-temática del fragmento, condensando así tanto las expectativas semánticas del pasaje como los índices fónicos que alcanzan saliente textual debido tanto a su saturación como a su relevancia posicional. A pesar de que en sus esquemas y análisis Saussure parece preocupado casi exclusivamente por proveer los índices fónicos, por justificar la procedencia en el texto de todos y cada uno de los dífonos de la supuesta palabra-tema, insistió mucho sobre su peso temático, como vimos arriba. Es por ello por lo que, en una carta a Bally —un tanto reticente a asumir la posibilidad del ana-

grama—, confesó que la cuestión capital no está en constatar que a partir de un solo verso pueden extraerse varios nombres, lo cual es evidentemente cierto, sino que en la mayoría de los casos es fácil extraer precisamente el que corresponde al «nom topique du passage» (Amacker, 1995:122). Queda, sin embargo, el espinoso tema de la consciencia absoluta del procedimiento que Saussure sostuvo siempre, y que le llevó a la encuesta al poeta anagramista, para él decisiva.

No hemos encontrado en toda la crítica de los *Anagrammes* a nuestra disposición alusiones a la capital obra de Guggenheimer, cuya importancia para la asunción del anagramatismo en su aspecto siquiera más técnico y material esperamos haber mostrado suficientemente. Se trata, sin lugar a dudas, del más serio espaldarazo al anagramatismo saussuriano desde la crítica literaria contemporánea, tanto más revelador cuanto desarrollado en ignorancia trabajo de Saussure y tanto más sorprendente cuanto *aplicado sobre el mismo corpus textual analizado por Saussure*.

#### **4.5. El anagrama en el análisis semiológico del texto poético: aportaciones y perspectivas**

A pesar de las pruebas favorables presentadas por Guggenheimer, la aplicabilidad del anagrama como estrategia general apta para el análisis semiológico del texto poético parece, sin embargo, muy complicada si nos apartamos de las letras clásicas, y sobre todo si pretendemos seguir al pie de la letra a Saussure en su convicción de que el procedimiento es consciente para el poeta y de que ordena la creación verbal hasta en sus más mínimos detalles. En tales términos, digámoslo ya, la hipótesis de Saussure es inviable. Desde nuestro punto de vista, se hace necesario tanto moderar el alcance textual del anagrama —que no es fórmula magistral del poema, sino *figura* retórica que ha de someterse a las condiciones de perceptibilidad y de satisfacción estética propias de toda figuralidad (Herrero, 1996:207)— como ampliar las posibilidades del *método* —que podrá escapar a la determinación consciente del poeta y tomar cuerpo bien como pulsión inconsciente, bien como inmanente estrategia que parte de la propia *intentio operis*, y es reconocida por una atenta *intentio lectoris*.

En cuanto a esta ampliación del método saussuriano, la crítica ha hecho interesantes propuestas, como no podría ser de otra manera, tras

las aportaciones de las varias corrientes de inspiración psicoanalítica, de la estilística, de la psicosisistémica, así como de aquellas otras más recientes que conceden la iniciativa interpretativa al lector, como la hermenéutica, la estética de la recepción, la desconstrucción o las varias teorías semióticas del lector ideal o modelo.

Jacques Lacan aseguró, tras conocer los *Anagramas*, que es en ese texto donde «Saussure espera a Freud» (1989:116) y Roman Jakobson ha reclamado la asunción de las estructuras lingüísticas latentes en la poesía en un trabajo en el que justamente recordaba la labor de pionero de Saussure (1973:280,282,287), citando unas palabras de los cuadernos en las que el maestro afirma con vehemencia que su anagrama no podía ser un juego accesorio de la versificación, sino su base más radical “que la critique d’une part, et que le versificateur d’autre part, le veuille ou non” (30). Con todo, es un hecho que a Saussure le pesó demasiado la dicotomía entre lo fortuito y lo premeditado, y probablemente ese *tertium non datur* condenó en buena medida la genial intuición de sus *Anagramas*. Starobinski lo dejó apuntado cuando afirmó:

Mais peut-être la seule erreur de Saussure est-elle d’avoir si nettement posé l’alternative entre «effet de hasard» et «procédé conscient»? En l’occurrence, pourquoi ne pas congédier aussi bien le hasard que la conscience? Pourquoi en verrait-on pas dans l’anagramme un aspect du *processus* de la parole, processus ni purement fortuit ni pleinement conscient (120).

Como oportunamente se cuestiona Jakobson (1973), «les mécanismes dégagés par l’analyse linguistique, ont-t-ils été visés délibérément et rationnellement dans le travail créateur du poète?», respondiendo que

Un calcul des probabilités, aussi bien qu’une comparaison précise des textes poétiques avec d’autres sortes de messages verbaux démontrent que les particularités frappantes qui caractérisent la sélection, l’accumulation, la juxtaposition, la distribution, et l’exclusion, en poésie, des diverses classes phonologiques et grammaticales, ne peuvent pas être tenues pour des accidents négligeables régis par le seul hasard. Toute composition poétique significative, qu’elle résulte de l’improvisation ou soit le fruit d’un long et pénible travail, implique un choix orienté du matériel verbal (1973:280).

Jakobson (1973) señala que en muchos casos «la nature exacte des éléments pivots peut rester en dehors de la conscience de l’auteur», aunque tanto él como un «lecteur réceptif» son capaces de aprehender espontáneamente las ventajas estéticas de determinada elección, como

se ha puesto de manifiesto a menudo al comparar el ante-texto de un poema y su versión definitiva (Jakobson, 1973:280, Lázaro Carreter, 1990:232-245).

El pensamiento semiótico de Jakobson no sólo quedó marcado por la enseñanza de Peirce, del que fue temprano lector y divulgador (Herrero, 1988:152-154,159-165; Abad, 1992:143-151), sino que estuvo «anagramáticamente orientado» no bien conoció la genial intuición de los cuadernos de Saussure. Jakobson acogió con gran entusiasmo la publicación de los extractos (1966:685; 1981:109-110; 1987:212-213), se convirtió en editor de algún texto clave en la investigación (1988:145-154) y puso en práctica de inmediato el anagrama como estrategia interpretativa de textos poéticos de la más variada procedencia, desde Dante a, Pessoa, pasando por Shakespeare y Baudelaire (1977:31-52; 99-123; 179-199; 235-260).

El ejemplo jakobsoniano, sin duda, motivó el interés no sólo de críticos literarios, sino también de lingüistas y semiólogos de variada orientación. Entre los primeros, Michael Riffaterre inspiró decididamente su *semiótica de la poesía* en el modelo saussuriano, que él llama primero *paragramático* (1979: 75-88) y después *hipogramático* (1983: 16-42 y 212), y modifica en alguna medida al conceder una mayor relevancia al aspecto temático de la diseminación que al estrictamente fónico. Geoffrey Hartman (1985: 137-154) también demostró conocer los textos saussurianos, aplicando el anagrama en sus análisis de poemas de Milton y Wordsworth; también, con declaración o no de la paternidad saussuriana, fue empleado en ensayos y análisis de críticos tan solventes como Oreste Macrí (1977: 3-75), Stefano Agosti (1972, 1982, 1983: 199-222) y Gian Luigi Beccaria (1975) y aplicado sobre poetas tanto del pasado (Petrarca, Sponde, Marino) como contemporáneos (Leopardi, Baudelaire, Valéry, Pascoli, Montale, Ungaretti). Y tanto Genette (1976: 69-70, 312) como Todorov (1972, 1978) se han hecho eco de los estudios saussurianos, el primero caracterizándolos como una etapa en la tradición secular del *mimologismo*, el segundo incluyéndolos en sus tipologías de teorías poéticas y de figuras retóricas.

Entre los lingüistas y semiólogos, quizá hayan sido François Rastier (1976: 110) y Katherine Kerbrat-Orecchioni (1977: 46-58) quienes más seriamente han analizado las posibilidades del anagrama como fenómeno textual, refiriéndolo a sus investigaciones en torno a las isotopías y a la connotación, respectivamente. El anagrama saussuriano ha encontrado también una sanción poderosa, aunque de momento

---

sólo implícita, tanto en la lingüística del texto como en la psicossistemática de estirpe guillaumiana. La lingüística del texto, inspirada sin duda en la magistral lección greimasiana (1973:161-176), ha puesto en el origen teórico de todo texto un *tópico* o *tema textual* entendido como la estructura semántica nuclear que lo condensa y a menudo sustanciado en una *figura nominal* relativamente constrictiva, lo cual supone una confirmación de la hipótesis saussuriana desde el lado del significado (García Berrio y Albaladejo, 1983 y Albaladejo, 1984), y al tiempo revela la intuición de Saussure al promover el ámbito de sus análisis anagramáticos a las relaciones discursivas, y no meramente frásticas. Y la psicossistemática, por su parte, ha puesto en el centro del interés lingüístico lo que llama «la *raison du signifiant*», la *significancia* como cruce absolutamente habitual, y por ello precisamente ajeno tanto a la conciencia del hablante como a la taxonomización lingüística, de las connotaciones semióticas y de las connotaciones semánticas que generan las palabras en nuestro discurso efectivo. Dicho cruce a menudo es textualizado como proyección fonotemática que orienta el avance del propio discurso, como quería la palabra-tema saussuriana, pero además es capaz de explicar satisfactoriamente muy variados fenómenos de lingüística tanto sincrónica como diacrónica (Chevalier-Launay-Molho, 1984; Launay, 1986).

Pero la más decidida propuesta que avala el interés teórico de los anagramas, sin duda, ha partido de la llamada «lingüística de la escritura». Uno de sus más destacados representantes, Jonathan Culler (1989: 185-187), se refería en una reciente ponencia programática a los *Anagramas* como la referencia de la nueva lingüística, y afirmaba:

No sólo no nos apercebimos de la mayoría de las reglas y regularidades de nuestra lengua, sino que todos hemos tenido la experiencia de ver un texto iluminado por patrones y resonancias que no habíamos advertido previamente, pero que, una vez que se nos han hecho patentes, parecen del todo inevitables. El problema resaltado por la búsqueda de anagramas por parte de Saussure es la exclusión que una lingüística del signo y el código hace de una serie de patrones potenciales, de los que es difícil determinar si tienen o no efectos de significación. Sus ejemplos problemáticos permiten vislumbrar la posibilidad de que lo que llamamos códigos, fenómenos discretos y signos o sistemas de signos son sólo casos especiales de una interminable iteración generalizada o formación de patrones (Culler, 1989:187).

Como se aprecia, la cuestión anagramática, que quedó abierta en la formulación saussuriana, sigue todavía abierta y suscita interesantes aproximaciones desde los más variados ámbitos de la reflexión filológica y

semiótica. No juzgamos exagerado afirmar que los *Cuadernos de Anagramas* y su fértil posteridad deben contarse entre las más deslumbrantes teorías del lenguaje figurado de nuestro siglo, y hacen de Saussure, además de maestro de lingüística, maestro también de poética.

Aquí hemos presentado la hipótesis y la crítica, y hemos debido necesariamente omitir aspectos que juzgamos cruciales, como la caracterización retórica del anagrama poético y su posible inclusión en las tipologías de figuras al uso, la presencia en los cuadernos de nociones que anticipan o traslucen las empleadas en los cursos de lingüística general y la condición esencial de *nombre propio* de la palabra anagramatizada, dimensiones inexploradas en las que trabajamos en estos momentos y que deberán completarse con la imprescindible aportación de ejemplos poéticos que evidencien en el análisis la figura anagramática en sus diversas expresiones.

### Referencia bibliográficas

- ABAD NEBOT, F. (1992). «Peirce, Jakobson y la esencia de la literatura y del lenguaje». *Signa* 1, 143-151.
- AGOSTI, S. (1972). *Il testo poetico. Teoria e pratica d'analisi*. Milano: Rizzoli.
- (1982). *Cinque analisi. Il testo della poesia*. Milano: Feltrinelli.
- (1983). «Funzioni anagrammatiche e rappresentazioni verbali nella poesia barocca: da Sponde e da Marino». En *Il segno barocco. Testo e metafora d'una civiltà*, G. Nocera (ed.), 199-222. Roma: Bulzoni.
- ALBALADEJO, T. (1984). «Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual». *Anales de la Universidad de Murcia* XLIII: 1-2, 265-284.
- AMACKER, R. (1975). *Linguistique saussurienne*. Génève: Droz.
- (1995). «Correspondence Bally-Saussure», *CFS* 48, 91-134.
- ARON, Th. (1970). «Une seconde révolution saussurienne?». *Langue française* 7, 56-62.
- AVALLE, D.S. (1973). «La sémiologie de la narrativité chez Saussure». En *Essais de la théorie du texte*, Ch. Bouazis y otros (eds.), 17-49. París: Galilée.
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, J. (1981). *De la seducción*. Madrid, Cátedra.
- (1992). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila.
- BECCARIA, G. L. (1975). *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi*. Torino: Einaudi.

- BENVENISTE, É (1964). «Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet». *CFS* 21, 89-130.
- BERISTÁIN, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- CULLER, J. (1976). *Saussure*. Sussex: Harvester.
- (1989). «Hacia una lingüística de la escritura». En *La lingüística de la escritura*, N. Fabb y otros (eds.) 181-192. Madrid: Visor.
- CHEVALIER, J.C., M. LAUNAY, M. MOLHO (1984). «La raison du signifiant». *Modèles linguistiques* VI: 2, 27-41.
- DEGUY, M. (1969). «La folie de Saussure». *Critique* 260, 20-26.
- DERRIDA, J. (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- (1978). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- DUPUIS, M. (1977). «À propos des anagrammes saussuriennes». *Cahiers d'Analyse textuelle* 19, 7-24.
- ENGLER, R. (1975). «Sémiologies saussuriennes: 1. De l'existence du signe». *CFS* 29, 45-73.
- GADET, F. (1987). *Saussure. Une science de la langue*. París: P.U.F.
- GARCÍA BERRIO, A. y T. ALBALADEJO (1983). «Estructura composicional Macroestructuras». *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante* 1, 127-179.
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, M. (1992). «Datos para una tipología de la paronomasia» *Epos* 8, 155-243.
- GENETTE, G. (1976). *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. París: Seuil.
- GODEL, R. (1957). *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. de Saussure*. Genève: Droz [1969<sup>2</sup>].
- (1960). «Inventaire des manuscrits de Ferdinand de Saussure remis à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève». *CFS* 17, 5-11.
- GUGGENHEIMER, E.H. (1972). *Rhyme Effects and Rhyming Figures. A Comparative Study of Sound Repetitions in the Classics with Emphasis on Latin Poetry*. La Haya-París: Mouton.
- HARTMAN, G. (1985). *Easy Pieces*. New York: Columbia U.P.
- HERRERO BLANCO, A. (1988). *Semiótica y creatividad. La lógica abductiva*. Madrid: Palas Atenea.
- (1996). «La "sibilación escrita". Anagramatismo en la poesía de Antonio Machado». *Bulletin Hispanique* 98: 1, 205-219.
- JAKOBSON, R. (1966). *Selected Writings* IV. La Haya-París: Mouton.
- (1973). *Questions de poétique*. París: Seuil.
- (1977). *Ensayos de poética*. México: F.C.E.
- (1981). *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska* Barcelona: Crítica.
- (1988). «La primera carta de Ferdinand de Saussure a Antoine Meillet sobre los anagramas». En *Obras Selectas*, I. Madrid: Gredos.
- JAKOBSON, R. y L. WAUGH (1987). *La forma sonora de la lengua*. México: Siglo XXI.
- KARLGRÉN, H. (1973). «Ferdinand de Saussure and his anagrams». *Statistical Methods in Linguistics*, 91-100.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1977). *La connotation*. Lyon: P. U. de Lyon.

- KOERNER, E.F.K. (1982). *Ferdinand de Saussure*. Madrid: Gredos.
- KRISTEVA, J. (1978). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 2 vols.
- LACAN, J. (1989). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20: Aun (1972-3)*. Buenos Aires: Paidós.
- LAUNAY, M. (1986). «Effet de sens: produit de quoi?». *Langages* 82.
- LÁZARO CARRETER, F. (1976). *Estudios de poética*. Madrid: Taurus.
- (1990). *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.
- LOTRINGER, S. (1974). «Le 'complexe' de Saussure». En *Recherches* 16, *Les deux Saussure*, 90-111.
- LYOTARD, J. F. (1979). *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MACRÍ, O. (1977). «L'angelo nero e il demonismo nella poesia montaliana». En *Due saggi*, 3-75. Lecce: Milella.
- MARCOS ÁLVAREZ, F. (1989). *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- MAYORAL, J. A. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- MEYLAKH, M. (1976). «À propos des anagrammes». *L'Homme* XVI: 4, 105-115.
- MINASSIAN, M. (1976). «Sur la correspondance de Meillet avec Saussure relative aux anagrammes». *BSL*, 351-359.
- MOUNIN, G. (1968). *Saussure ou le structuraliste dans le savoir*. París. Seghers.
- (1974). «Les anagrammes de Saussure». En *Studi saussuriani per Robert Godel*, R. AMACKER, T. de MAURO y L.J. PRIETO, (eds.), 235-241. Bologna: Il Mulino.
- NAVA, G. (1968). «Lettres de Ferdinand de Saussure à Giovanni Pascoli». *CFS* 24, 73-81.
- NETHOL, A. M.<sup>a</sup> (ed.) (1977). «Los anagramas de Ferdinand de Saussure (textos inéditos)». En *Ferdinand de Saussure. Fuentes manuscritas y estudios*, 229-247. México: Siglo XXI.
- NICOLÁS, C. (1983): «Del fonema al contexto: sobre un soneto de Manuel Machado» *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 27/28, 181-201.
- ORIOU DAUDER, J.A. i J. ORIOU i GIRALT. (1995). *Diccionari de figures retòriques i altres recurs expressius*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- OSSOLA, C. (1979). «"Attestazione" e "sottoscrittura": gli ipogrammi di Saussure». *Il piccolo Hans* 22, 6-43.
- PROSDOCIMI, A. (1983). «Sul Saussure delle leggende germaniche». *CFS* 37, 35-106.
- PROSDOCIMI, A. y A. MARINETTI (1991). «Saussure e il saturnio. Tra scienza, biografía e storiografía». *CFS* 44, 37-71.
- RASTIER, François (1976). «Sistemática de las isotopías». En *Ensayos de semiótica poética* A. J. GREIMAS y otros (eds.), 107-140. Barcelona: Planeta.
- (1970). «À propos du Saturnien». *Latomus* XXIX: 1, 3-24. *Recherches* 16, (1974).
- REY, J.M. (1973). «Saussure avec Freud». *Critique* 309, 136-167.

- RIFFATERRE, M. (1979). *La production du texte*. París: Seuil.
- (1983). *Sémiotique de la poésie*. París: Seuil.
- RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R. (1996). «Del anagrama al emblema: la publicidad de los nombres». En *Investigaciones Semióticas VI. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica: «Mundos de ficción»*, II, 1349-1360. Murcia: Universidad de Murcia, 1996.
- (En prensa). «El mito del signo y el signo del mito en Saussure y en Lotman». Comunicación leída en la *Reunión Internacional in memoriam Iuri M. Lotman*. Granada, 26-28 de octubre de 1995.
- RONAT, M. (1970). «Vers une lecture des anagrammes par la théorie saussurienne». *Change* 6, 119-126.
- ROSSI, A. (1968). «Gli anagrammi di Saussure: Poliziano, Bach, Pascoli». *Paragone* 218, 113-127.
- SAUSSURE, F. de (1978). «Essai pour réduire les mots du grec, du latin et de l'allemand à un petit nombre de racines» (Introducción de Boyd Davis). *CFS* 32, 73-101.
- (1983). *Curso de lingüística general* [Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Edición crítica de Tullio de Mauro]. Madrid: Alianza Editorial.
- (1986). *Le leggende germaniche*. [Ed. A. Marinett y M. Meli]. Este: Zielo.
- SHEPHEARD, D. (1982): «Saussure's Vedic Anagrams». *Modern Language Review* 77: 3, 513-523.
- (1984). «Saussures Anagramme und die deutsche Dichtung». *Sprachwissenschaft* 11: 1-2, 52-79.
- STAROBINSKI, J. (1971). *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. París: Gallimard. [Trad. esp. *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*. Barcelona: Gedisa, 1996].
- (1974). «Deux cahiers inédits sur Virgile» *Recherches* 16. *Les deux Saussure*, 113-146.
- TODOROV, T. (1972). «Les sens des sons». *Poétique* 11, 446-462.
- (1978). *Les genres du discours*. París: Seuil.
- (1981). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila.
- WUNDERLI, P. (1972a). «Ferdinand de Saussure: "1<sup>er</sup> cahier à lire préliminairement" Ein Basistext seiner Anagrammstudien». *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* LXXXII :3, 193-216.
- (1972b). *Ferdinand de Saussure und die Anagramme*. Tübingen: MaxNiemeyer.
- (1972c). «Saussure et les anagrammes». *Travaux de Linguistique et Littérature* 10, 1, 35-53.

## SUPLEMENTO AL ARTÍCULO «DE LA ESTRUCTURA A LA RETÓRICA EN LA SEMIÓTICA VISUAL»

**Göran Sonesson**

Lunds Universitet

En la versión del artículo «De la estructura a la retórica en la semiótica visual», por Göran Sonesson, reproducida en *Signa* 5 (1996), 317-346, faltan varios esquemas, y la numeración de las figuras ha sido cambiada. En lo que sigue se reproducen las figuras que faltan. Los números tienen que corregirse de la manera siguiente:

| Lugar en Signa 5 |         | Dice en<br><i>Signa</i> 5 | Otra<br>corrección | Número y título<br>en el original (y<br>aquí abajo):          | Reproducido<br>en <i>Signa</i> n° 5<br>como |
|------------------|---------|---------------------------|--------------------|---|---|
| Página           | Párrafo | Figura                    |                    |   |   |
| 324              | 1       | fig. 1                    |                    | fig. 1a-b: La<br>máscara<br>Swaihwé/La<br>máscara<br>Dzonowka | Figura 1 y<br>Figura 2                      |

| Lugar en <i>Signa 5</i> |         | Dice en <i>Signa 5</i>     | Otra corrección   | Número y título en el original (y aquí abajo):  | Reproducido en <i>Signa</i> n° 5 como |
|-------------------------|---------|----------------------------|-------------------|---|---------------------------------------|
| Página                  | Párrafo | Figura                     |                   |   |                                       |
| 324                     | 2       | fig. 2                     | Fig. 2 aquí abajo |   | No reproducido                        |
| 324                     | 1       | (nada)                     | Falta referencia  | fig. 3 aquí abajo   | No reproducido                        |
| 326                     | 1       | fig. 3<br>fig. 4<br>fig. 5 |                   | fig. 4a. La publicidad Kindy<br>fig. 4b. Vista fija sacada de la película «The seven year itch»<br>fig. 4c: Poster de la película «The seven year itch» | Figura 3<br>Figura 4<br>Figura 5      |
| 326                     | 3       | fig. 3                     |                   | fig. 5a aquí abajo  | No reproducido                        |
| 326                     | 4       | fig. 3                     |                   | fig. 5b aquí abajo  | No reproducido                        |
| 328                     | 1       | fig. 6                     | Correcto          | Fig. 6. Tomate y botella  | Figura 6                              |
| 329                     | 4       | fig. 7                     |                   | Fig. 7a aquí abajo  | No reproducido                        |
| 329                     | 5       | fig. 7b                    |                   | Fig. 7b aquí abajo  | No reproducido                        |
| 330                     | 1       | fig. 7c                    |                   | Fig. 7c aquí abajo  | No reproducido                        |
| 334                     | 2       | fig. 8                     |                   | Fig. 8: Coliseo como cubo para hielo  | Figura 7                              |

|                                  |    |   |
|----------------------------------|----|---|
| <b>Swaihwé</b>                   | vs | <b>Dzonokwa</b>                         |
| color predominante blanco        | vs | color predominante negro                |
| decorado con plumas              | vs | decorado con pelos                      |
| mandíbula caída                  | vs | mandíbula cerrada                       |
| boca abierta con lengua saliendo | vs | forma que impide la salida de la lengua |
| ojos saltones                    | vs | ojos sumidos                            |
| convexidad                       | vs | concauidad                              |

*Fig. 2. Oposiciones en las máscaras de Lévi-Strauss.*



*Fig. 3. Código de los aseos.*

|  |    |                             |
|--|----|-----------------------------|
| <b>Marilyn</b>   | vs | <b>chica Kindy</b>          |
| con escote   | vs | sin escote                  |
| pegado al cuerpo   | vs | suelto                      |
| hombros desnudos   | vs | hombros cubiertos           |
| levantado por el aire  | vs | cuelga derecho              |
| en forma de círculo (película)                               |    |                             |
| o en forma de caracol barroco (póster)                       |    |                             |
| <b>posición del cuerpo</b>                                   |    |                             |
| hombros levantados   | vs | hombros caídos              |
| cabeza (barba) baja  | vs | cabeza (barba) levantada    |
| cara un poco ladeada   | vs | cara de perfil              |
| barba tocando hombro   | vs | barba sin tocar hombro      |
| cuerpo de perfil de 3/4                                      | vs | cuerpo de frente            |
| piernas juntas y dobladas a nivel de las rodillas (película) | vs | piernas derechas            |
| en V invertida (póster)                                      |    |                             |
| manos juntas frente al sexo                                  | vs | manos juntas frente al sexo |
| para retener la falda levantada                              |    | sin función                 |
| sonrisa embarazada   | vs | risa franca                 |

*Fig. 5a. Marilyn vs Chica Kindy.*

| ubicación en el espacio   |    |                  |
|---|----|------------------|
| un poco enfrente del hombre<br>(película) o muy enfrente<br>del hombre (póster) | vs | atrás del hombre |

Fig. 5a. Marilyn vs Chica Kindy. (Continuación).

| Hombre con Marilyn  | vs | Hombre con chica<br>Kindy                               |
|---|----|---|
| posición del cuerpo   |    |   |
| espalda desde la izquierda  | vs | frente y lado derecho                                   |
| cabeza (barba) baja   | vs | cabeza (barba) levantada                                |
| manos en los bolsillos,<br>sin función                                      |    | manos en los bolsillos,<br>para levantar los pantalones |
| ningún efecto del aire saliendo   | vs | corbata levantada por el aire                           |
| ubicación en el espacio   |    |   |
| un poco atrás de la mujer<br>(película) o muy atrás<br>de la mujer (póster) | vs | enfrente de la mujer                                    |

Fig. 5b. Hombre con Marilyn vs con chica Kindy.

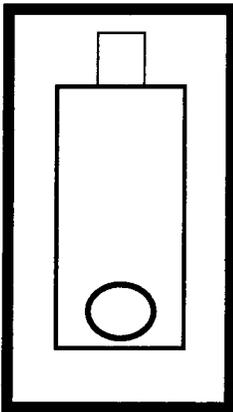


Fig. 7a. Oposiciones primarias en la imagen del tomate y de la botella.

**a) OPOSICIONES PRIMARIAS**

|  |                        |                                   |
|--|------------------------|-----------------------------------|
|  | <i>configuraciones</i> |                                   |
| círculo (A)  | vs                     | rectángulo (B)                    |
|  | <i>rasgos globales</i> |                                   |
| equidimensional<br>(horizontalidad predominante)                                 | vs                     | vertical                          |
| pequeño  | vs                     | grande                            |
| redondeado   | vs                     | angular                           |
| compacto<br>(brillo)   | vs                     | contorneado<br>contorno completo) |
| peso vertical<br>(relativamente a los límites y al espacio del texto<br>escrito) | vs                     | paralelismo                       |
| incluido   | vs                     | incluyendo                        |

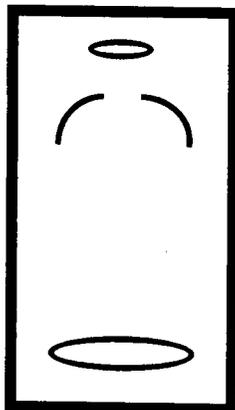


Fig. 7b. *Propiedades del tipo A en B dentro de la imagen del tomate y de la botella*

**b) PROPIEDADES DEL TIPO A EN B**

*(o sea, propiedades características del tomate en la botella):*

- gollete y orificio redondeados
- culo de la botella visiblemente redondeado

Parece que no hay *propiedades del tipo B en A* en el caso considerado (*propiedades características de la botella en el tomate*).

**c) PARALELISMO ENTRE A/B**

- el tomate está ubicado en el punto central de la dimensión horizontal
- hay congruencia entre el gollete y el orificio de la botella, de un lado, y el redondeado superior del tomate y sus hojas, del otro.

**d) MODIFICACIONES DE LAS MODIFICACIONES:**

- el tomate sigue redondeado de la parte de abajo
- el gollete tiene líneas rectas más prominentes en la mitad de la parte redondeada
- el gollete constituye un sólo cuerpo, mientras las hojas del tomate forman tres
- el gollete apunta derecho hacia arriba, mientras las hojas del tomate marcan una dirección hacia arriba y un poco a la izquierda.

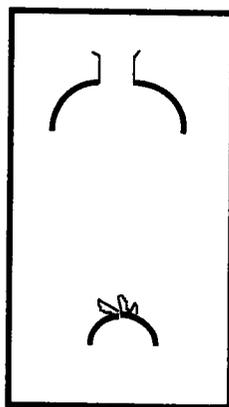


Fig. 7c. *Paralelismo entre A/B.*

[NOTA DE LA REDACCIÓN: Se recuerda a todos los autores de *Signa* que envíen sus trabajos en disquete tal como quieren que sean reproducidos en la versión impresa de la revista. Gracias.]

## **RESEÑAS**

## HUMO

(Barcelona: Planeta, 1995)

**Felipe Benítez Reyes**

[Palabras pronunciadas en el acto de presentación de la novela]

*HUMO* es una novela realista en la medida en que la realidad es caótica y un poco incomprensible. Imperceptiblemente misteriosa también, como un tablero de ajedrez en el que los jugadores moviesen las piezas sin conocer demasiado bien las reglas del juego, dando pie a jugadas imprevistas, a eliminaciones fortuitas de piezas y a derrotas o triunfos inesperados.

Mi intención ha sido la de reflejar una realidad incoherente pero misteriosamente ordenada, como si fuese una partida de ajedrez jugada por alguien que no conociera del todo las reglas.

He querido instalar a los personajes en un marco de ficción verosímil pero inquietante, rozando siempre el límite en el que la realidad se convierte en un minucioso absurdo. A mí me gustan las novelas con clima —incluso con un clima poco soportable—, tal vez porque tengo el prejuicio de que los personajes se convierten en marionetas y en

simples charlatanes si no están envueltos en esa cosa imprecisa que es el clima, el ambiente; si el clima, el ambiente, no es, en definitiva, el protagonista esencial de una novela.

*HUMO* es una novela sobre el fracaso. Pero no un fracaso sublime y heroico, de esos fracasos tan distinguidos que hay en tantísimas novelas, sino un fracaso cotidiano y sin relieve. El protagonista es un tipo sin importancia para nadie que no sea él mismo, lo cual es una de las formas más ridículas de la soledad. Un tipo que confía en el futuro más que en el presente y al que el futuro no le llega nunca, que es lo que suele ocurrir con los futuros... salvo que sea para mal.

A mí me gustan mucho las películas en las que se cuida especialmente la galería de personajes secundarios, y en esta novela hay muchos secundarios que tienen una función decisiva en ella, tanto o más que el protagonista central. Mi propósito ha sido el de acotar una pequeña parcela de la realidad y mirarla con lupa. Y ya se sabe que cuando la realidad se mira con lupa lo que allí aparece son monstruos ocultos y objetos deformados.

Nabokov siempre avisó de la importancia literaria de los detalles, y yo, para no llevar la contraria a mis mayores, he procurado llenar esta novela de detalles. Detalles que he intentado que cumplan una función de referentes elípticos y a la vez de símbolos recurrentes dentro de la trama, y no sé si me explico.

Una novela recién publicada es algo muy parecido a un acto involuntario: hasta que uno no tiene tiempo de pasar ese acto por el filtro de la conciencia no sabe si lo que ha hecho está bien o está mal.

Yo me conformaría con haber escrito una novela digna que encerrase alguna que otra sorpresa estilística, alguna peripecia amena y alguna reflexión sobre la extraña y maravillosa condición humana.

Porque si para algo sirve escribir no creo que sea para conocer mejor el mundo y sus protagonistas, nosotros, sino para convencernos de que no hay apenas nada que conozcamos de verdad, aunque la literatura, ese fascinante artificio, nos ponga ante los ojos del espejismo ordenado de la realidad, ese espejismo que necesitamos más o menos desesperadamente para no tener siempre ante nosotros el vacío.

Felipe Benítez Reyes

# **SEMIÓTICA DEL QUIJOTE. TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA FICCIÓN NARRATIVA**

**José María Paz Gago**

(Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1995, 432 páginas)

Los contenidos de *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa* parten de un modelo semiótico y se expanden en dos direcciones: reflexión sobre la Crítica del *Quijote* y análisis semiótico del más inmortal e ingenioso caballero andante de la literatura universal.

El modelo teórico elaborado por Paz Gago se sostiene sobre la premisa de que «la ficcionalidad no es una propiedad semántica del texto, sino el resultado del pacto de ficción que se establece entre emisor y receptor en el proceso de comunicación (lectura) literaria, por lo cual es una propiedad que se constituye pragmáticamente, es decir, semióticamente» (p.15). Ahora bien, una recepción idónea debe respetar la convención de ficcionalidad narrativa, norma que «exige la desactivación del criterio de verificabilidad en todo lo tocante a las referencias reales y la conexión referencial con el universo de la ficción en el que las unidades y estructuras lingüísticas y narrativas encuentren su correlato». En consecuencia, «el Quijote constituye un fenómeno semiótico, es un elemento intersubjetivo desencadenante de un proceso

semiótico de significación y de comunicación externa e interna, social y estético» (p. 15).

Por otra parte, el enfoque semiótico que se aborda se concentra en la descripción del discurso teórico-crítico sobre el *Quijote*, descripción que transcurre por los senderos metatextual y ficcional. Una profunda reflexión sobre la voluminosa Crítica del *Quijote*, ha permitido a Paz Gago ofrecer de forma sintética las variadas vías que ha seguido el metadiscurso sobre el relato cervantino a lo largo del tiempo: pensamiento de Cervantes, erasmismo, judaísmo, narratología, psicoanálisis y semiótica (Cap. 8. Metatextos).

La perspectiva formalista y un anhelo crítico ecléctico hicieron posible la elaboración de una metodología que se nutre de los principios teóricos más granados y solventes de la Teoría de la Literatura: ficcionalidad, cronotopo, diégesis, actancialidad. Dichos principios no sólo operan como útiles metodológicos, sino que también permiten ser utilizados para rellenar los huecos críticos que el metadiscurso cervantista tradicional dejó al aire libre en el *Quijote* de la crítica: tales como la estructuración narrativa y dialógica, el funcionamiento ficcional o las instancias responsables de la narración.

En el *Quijote* se diluyen dos sistemas: el paratextual y el ficcional. Al análisis de la paratextualidad se dedica todo un capítulo (cap. 2. Umbral), en el que se reflexiona sobre los títulos, epígrafes internos, dedicatorias, noticias editoriales y prólogos. El sistema ficcional comprende el estudio detallado de los narradores y narratarios (cap. 3. Narración), la pluralidad de voces y de discursos (cap. 4. Dialogía), el mecanismo referencial y los universos ficcionales (cap. 5. Ficción), la configuración de la intriga (cap. 6. Estructuración), el tiempo y el espacio de la ficción (cap. 7. Cronotopía).

Se cierra el libro con una generosa y selectiva bibliografía sobre la crítica cervantina y la teoría de la ficción.

*Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa* es un libro en el que se tira la piedra y no se esconde la mano. Su lectura induce a postular que el análisis óptimo de la obra literaria únicamente es posible si ésta se afronta indagando frontalmente su *cómo es*; criterio que amortigua la reflexión ontologista orientada a indagar sobre *qué es* la obra literaria. Paz Gago al comienzo de su estudio aclara con contundente nitidez que sendeará el *Quijote* pertrechado con útiles metodológicos formales.

Optar por una aproximación formal al *Quijote* significa situar en el submundo de la investigación todo privilegio interpretativo: no existe una lectura correcta y única de la obra literaria. La obra literaria crece y se engrandece con la lectura en el tiempo como si de una concha marina se tratase: cada lector al aportar su mundo, le añade un poco más de espesor a la caparación ficcional.

En la *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa* se matan tres pájaros de un tiro. Se utilizan con habilidad y maestría los útiles teóricos más potentes de la Teoría de la literatura. Se ofrece el mapa de la crítica cervantina, plano que facilita la accesibilidad crítica al *Quijote*. Se proporciona una selecta y abundante bibliografía sobre temas y pormenores de la teoría de la ficción y el Cervantismo. Académicamente hablando, estamos ante un libro serio.

Francisco Nodar Manso

## **CON ANTONIO GALA**

**(Estudios sobre su obra)**

**José Romera Castillo**

(Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia,  
1996, 335 págs.)

Hace pocos años que el estudioso interesado en la obra de Antonio Gala se encontraba con un panorama un tanto desolador: poco material bibliográfico tanto en estudios de investigación como en ediciones.

En la actualidad la bibliografía sobre la obra de Antonio Gala se ha acrecentado y enriquecido con trabajos serios y rigurosos que abren nuevas perspectivas. En esta línea hay que situar las aportaciones del profesor José Romera Castillo, que en esta ocasión nos ofrece un libro interesante y sumamente útil para el conocimiento de la heterogénea producción literaria de Antonio Gala.

*Con Antonio Gala* es una obra en la que el autor reúne diversos trabajos que con anterioridad habían sido expuestos o editados en diferentes publicaciones. Ahora bien, la diversidad de estudios sobre los

que trata la obra no impiden una adecuada organización cuyo núcleo es la dramaturgia del autor cordobés, desde la perspectiva de la historia literaria y la semiótica.

Después de un bello pórtico a modo de introducción, debido a la pluma de Antonio Gala donde se interroga sobre la condición del escritor, hallamos el prólogo que es más que un preámbulo al uso, pues el autor no se limita a presentar la obra que publica sino que se detiene, a modo de antesala, en la peculiaridad de un autor que goza de una enorme, y casi única —diría yo—, popularidad.

El profesor Romera Castillo, como fruto de una dilatada labor de investigación, propone planteamientos y propuestas sobre la recepción del conocido autor cordobés, apuntando diversas vías que pueden explicar tan peculiar fama.

En esta popularidad inciden varios factores que crean unos círculos concéntricos con predominio de unos sobre otros según el receptor: obras teatrales, novelas, intervenciones y series para televisión, artículos periodísticos reunidos más tarde en libros, intervenciones en la radio, etc.; de todo ello el hilo conductor es en definitiva su hábil y bello manejo del idioma, su facilidad para comunicarse con el público y el clima de complicidad que crea.

«En esta realidad —comenta José Romera—, es difícil sopesar, con exactitud, cuánto ha aportado la obra dramática —o literaria en general— al éxito del personaje público y qué ingredientes de lo artístico se imbrican en la fama de nuestro autor. Algo debe haber de ambas cosas. Lo que a mí parece —y lo pongo a la consideración de todos— es que el hecho de ser escritor haya sido el punto de inicio del proceso».

El público para el que escribe el polifacético autor es de sobra conocido, por un lado se dirige a «la inmensa mayoría», por otro, y en un ámbito intelectual —«minoría»—, halla el autor del libro dos vertientes diferenciadas: la de la crítica y la de los círculos universitarios.

En relación a la primera, tanto la crítica «comprometida» como la de «derechas», debido a sus planteamientos ideológicos estáticos atacaron en mayor o menor medida un teatro que se cimenta sobre la tolerancia y la libertad.

Por otra parte los círculos intelectuales trataron con cierta desconfianza una literatura que es aceptada por la mayoría, optando por una actitud despectiva. También el mundo universitario destaca por la tradicional actitud de no explicar la literatura más actual y todo ello incide en la

escasa atención que los manuales de historia del teatro español han dedicado a la obra de Antonio Gala. Esta suma de circunstancias hace que el autor del presente libro llegue a la conclusión de que no se ha leído la obra del escritor cordobés con el detenimiento y dedicación que merece.

Ahora bien, el cambio se prevé desde el momento que en 1992 se iniciaran en distintas universidades una serie de actividades en torno a la obra de Antonio Gala, así como la redacción de tesis doctorales, la aparición de ediciones críticas, de trabajos diversos, claro ejemplo de lo cual es el libro que hoy reseñamos.

El primer capítulo, «Síntesis de una trayectoria literaria», es sumamente conveniente y útil ya que con un carácter general, pero sin olvidar nada, traza un conciso recorrido que comienza con una breve biografía íntimamente unida a su singladura literaria para continuar en los siguientes epígrafes con los rasgos más sobresalientes de su obra poética, dramática, narrativa, guiones para televisión y artículos periodísticos.

Gala llega al teatro y a otros géneros literarios desde la poesía. Su paso por *Cántico* le dejará honda huella así como también le van a influir los poetas del 27 en su primer libro de poemas *Enemigo íntimo*.

A continuación el autor se centra, siendo el más amplio epígrafe del capítulo, en un esbozo de su dramaturgia tratando los temas, estructura y otros rasgos sobresalientes como son el protagonismo femenino y la influencia culta y popular en su obra.

Después de ofrecernos el repertorio de sus piezas dramáticas, se detiene en las características primordiales del teatro, haciendo especial hincapié en la relación de Gala con el teatro del realismo social y su despegue hacia otros derroteros estéticos así como su conexión con el contexto social. Precisamente de su estrecha y fuerte unión con la realidad española deriva y trasciende a temas universales como el amor, rebeldía, justicia..., a través de una técnica bipolarizadora en la que la dicotomía —amor/desamor, esperanza/desesperanza...— articula la imprescindible presencia femenina junto a la poesía y la estrecha relación de lo culto y lo popular.

Sigue un amplio capítulo en el que se recoge la teoría dramática del autor a través de textos entresacados de su amplísima producción literaria. Observamos la preocupación y atención que siempre prestó a la obra dramática interesándose teóricamente por el proceso que va desde la propia creación al receptor, deteniéndose su interés tanto en el Texto Dramático como en el Texto Espectacular.

Su adscripción a la «Generación realista» ha sido siempre discutida por el autor que, poco amigo de los grupos generacionales, considera que la unión proviene no de consideraciones estéticas sino éticas, formulando, pese a todo, las características generales de tal generación en la que destaca unos rasgos esenciales: personajes arquetipos, técnica instantánea y voluntad de estilo. También son inherentes a estos escritores dos elementos con los que han de contar y que les influirá decididamente en su concepción dramática: «uno por exceso, la censura; y otro por defecto, el público.»

Las características del peculiar teatro de Gala son analizadas en el siguiente epígrafe, destacando el carácter unitario de su obra por cuanto sus temas giran entorno a la justicia y esperanza, a través de una estructura siempre similar. Acaba el capítulo con un recorrido por toda la dramaturgia de Antonio Gala desde *Los verdes campos del Edén* (1963) hasta *Los bellos durmientes* (1994), deteniéndose en las piezas que no van a ser objeto de un estudio más detenido en el siguiente capítulo.

El tercer capítulo del libro ofrece un demorado estudio de cinco obras. El autor hace un análisis diferente en cada una de ellas poniendo de relieve el aspecto más destacado de las piezas. Comienza con el estudio de *Los verdes campos...*, obra que consagra a Gala como autor dramático. A partir del significativo título que nos da el sentido final de la obra, José Romera continúa con la organización externa del texto poniendo de relieve la estructuración dual y enfrentada que se extiende desde el espacio, personajes y temas, cuya ubicación resulta ser un espacio cerrado, ámbito escénico por el que el autor cordobés siente especial predilección a causa de su alcance metafórico ya que subraya el significado final de sus piezas teatrales. «La escenografía —comenta Romera Castillo— de *Los verdes...* viene a simbolizar que el mundo carente de libertad es como un cementerio, en el que se prohíbe «vivir» aunque alguno lo intente. De ahí que los verdaderos muertos no sean los enterrados en el camposanto, sino los vivos que pueblan este mundo injusto y represivo». Los personajes, a través de un lenguaje sencillo y popular no exento de referencias culturalistas se integran en este espacio dualista, insistiendo el autor en la simbología y las referencias críticas de carácter político sobre la España de los 60.

A esta obra le sigue *El cementerio de los pájaros* (1982) y al igual que la anterior desvela el contenido metafórico del título que condensa y relaciona significado y escenografía. La estructura de la obra sigue las pautas marcadas por Gala en su concepción dramática: «Un escenario oprimente», «alguien que ha perdido la libertad», «...un factor desencadenante» y «...las situaciones que a continuación se producen».

Al tratar la semántica textual en estas obras y al igual que ocurre con el resto, el profesor Romera tiene muy en cuenta el testimonio del autor para mejor entender las claves del significado, deteniéndose en los temas tan gratos para Gala como son la libertad y la esperanza, temas que también relaciona con *Petra Regalada* (1980) y *La vieja señorita del Paraíso* (1980), destacando el lenguaje tan teatral de esta pieza.

A partir de aquí y en los epígrafes que siguen trata tres obras: *Samarkanda* (1985), *El Hotelito* (1985) y *Cristóbal Colón* (1989). En las tres piezas realiza un recorrido por la crítica teatral como testimonio inmediato de la recepción para detenerse en las claves de dichas obras. *Samarkanda* destaca por la relación texto-autor. La obra tiene componentes autobiográficos: es una transformación de lo vivido y es la evocación de un amor. Si en toda la dramaturgia de Gala existe una relación estrecha con momentos históricos concretos —*Petra Regalada*, cambio de régimen; *El cementerio de los pájaros*, golpe de estado; *El Hotelito*, las Autonomías...— en esta obra es diferente, «*Samarkanda* es la obra más personal» de Antonio Gala, afirma Romera Castillo.

En *El Hotelito* analiza detenidamente el lenguaje coloquial que es utilizado conscientemente y con plena voluntad de estilo por Antonio Gala.

Finalmente la obra *Cristóbal Colón*, primera incursión en el mundo operístico, cierra el capítulo. Desde una perspectiva semiótica destaca la complicada estructura temporal en la que se conjuga pasado-presente, imbricándose a su vez con diversos matices de la realidad: evocada, recordada y soñada.

Finalmente el capítulo IV recoge un interesante y variado conjunto de trabajos de gran interés para el estudioso de Antonio Gala. Siete son los trabajos presentados: «Francia en el teatro de Antonio Gala» (IV.1), donde se aprecia la influencia positiva y negativa de lo francés en su obra. «Rosalía de Castro (una figura en su paisaje)» (IV.2). «Antonio Machado y Antonio Gala». (IV.3) «Dos palabras sobre San Juan de la Cruz y Antonio Gala» (IV.4). En estos trabajos examina las huellas de los tres poetas y su profunda presencia en la obra del autor cordobés. «Referencias sobre Iberoamérica en su obra periodística» (IV.5) El autor rastrea ahora la presencia hispanoamericana en cuatro volúmenes de artículos periodísticos: *Texto y pretexto* (1977), *Charlas con Troylo* (1983), *En propia mano* (1983), y *Cuaderno de la Dama de otoño* (1985).

Le siguen «Algunas observaciones de Antonio Gala sobre las hablas andaluzas» (IV.6), para finalizar el capítulo con un «Análisis de un fragmento de *El cementerio de los pájaros*».

El capítulo V, «Referencias bibliográficas», cierra el libro, ofreciendo al lector la procedencia de los diversos trabajos así como la bibliografía más reciente de y sobre Gala.

Puede decirse que José Romera Castillo, además de poner al día «el estado de la cuestión» sobre Antonio Gala, aporta en su libro un variado conjunto de trabajos sumamente útiles al estudioso o persona curiosa interesada en el autor cordobés. El sugestivo diseño de la portada refuerza el atractivo que desde su presentación *Con Antonio Gala* puede ejercer sobre el futuro lector.

Ana Padilla Mangas

# ENSEÑANZA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA

(Propuestas metodológicas y bibliográficas)

**José Romera Castillo**

(Madrid: UNED, 1996, 332 págs.)

A los dieciocho años de la primera edición de su *Didáctica de la Lengua y la Literatura. Método y práctica* (Madrid: Playor, 1979), José Romera Castillo vuelve a dedicar un volumen completo a tan importante tema. En este período de tiempo, no sólo ha corregido y aumentado ese texto, sino que además ha publicado diversos artículos, pronunciado conferencias, e impartido cursos (entre otros, uno perteneciente al «Programa de formación del Profesorado» de la UNED), sobre la materia. Algunos de esos trabajos aparecen ahora reunidos en esta *Enseñanza de la Lengua y la Literatura*, junto con propuestas metodológicas que no habían visto la luz, lo que ha hecho mucho más accesible a profesores e investigadores un conjunto de textos que se encontraban dispersos en el nutrido panorama de congresos y revistas de preocupación por la enseñanza de la Lengua y la Literatura. Se organiza el texto en tres apartados: «Enseñanza de la Lengua», «Enseñanza integrada de la Lengua y la Literatura» y «Enseñanza de la Literatura», sin perder de vista los aspectos semióticos.

El primero de estos bloques abarca cuatro cuestiones que resultan fundamentales en la enseñanza de la Lengua como son las del léxico, la sintaxis y la expresión escrita. En todos los casos realiza una breve panorámica de la cuestión y sugiere diversidad de ejercicios que pueden resultar de utilidad al profesor no sólo para facilitar el aprendizaje en sí, sino para investigar el progreso del mismo dentro del aula. Pero sumadas a éstas, aparece tratada una cuestión más, la del discurso como área de trabajo en Didáctica de la Lengua, cosa que no siempre ha sido considerada en los manuales al uso, y que sólo recientemente se ha venido extendiendo como referente en el panorama de los trabajos sobre enseñanza de la comunicación oral y escrita. Un apéndice bibliográfico aborda, además de las cuestiones tratadas, los campos de la Didáctica de la Lengua, la lectoescritura, ortografía y expresión oral.

Un bloque más breve que el anterior se dedica a una cuestión tan concreta como espinosa: la integración o no, y en qué condiciones, de la enseñanza de la Lengua y la Literatura. En un punto en el que tan frívolamente se ha argumentado y legislado y en el que tanto se ha dado por supuesto, el autor mantiene una actitud que, por lógica y coherente, no ha sido la más común en el panorama de textos sobre la cuestión: partir de la fundamentación teórica. Una fundamentación teórica que no significa atiborrar a los jóvenes con reflexiones de gran abstracción, como suele argumentarse para eludirla, sino que se dirige a un ser tan adulto y tan formado que tiene como responsabilidad organizar con las mayores garantías el proceso de aprendizaje de los más jóvenes de su sociedad: el profesor.

Para ello realiza una concisa panorámica de las posturas fundamentales sobre la pertenencia o no del mensaje literario a la esfera de lo lingüístico, a partir de la que presenta él su opción personal: el lingüístico y el literario son dos sistemas diferentes, y la enseñanza de uno de ellos no puede realizarse exclusivamente a través del otro. Cosa diferente es la utilidad, en determinados momentos del proceso educativo, de un trabajo de aprovechamiento de los textos literarios para un aprendizaje lingüístico, lo cual parece positivo al autor. Pero para ello hace falta contar con textos literarios adecuados a las distintas edades y propósitos, y por ello nos ofrece el libro diversos recursos, desde las más diversas Historias de la Literatura infantil hasta colecciones de clásicos anotadas para jóvenes, pasando por un variado elenco de guías de lectura, sin olvidar boletines de información sobre novedades en literatura infantil y juvenil y sus índices informatizados. Finaliza este bloque con un apéndice de una cincuentena de títulos dedicados a Didáctica de la Lengua y la Literatura.

«Enseñanza de la Literatura» es la tercera de las secciones en que se divide el libro. Frente a la costumbre, de algunos (y conocidos) textos, de tratar esta parte como un mero apéndice donde servilmente se confirma absolutamente todo lo dicho a propósito de la lengua, o donde de la fundamentación científica de la parte lingüística se pasa a una breve enumeración de algunas actividades sueltas presididas por un vulgar espontaneísmo, pueden encontrarse en el libro amplios apartados dedicados a cuestiones fundamentales del ámbito de la docencia de lo literario. Y todo ello con el acompañamiento de una bibliografía cuyo calibre contrasta agudamente con el de numerosas publicaciones sobre Didácticas de la Literatura, algunas de las cuales, por imperativo legal, resultan de lectura casi obligatoria (y de aplicación más o menos forzosa) para los profesores.

Así, el problema de la enseñanza de las literaturas hispánicas no castellanas o la posición de la Literatura en el seno del conjunto de las enseñanzas, junto con un repaso de algunas tendencias actuales, forman el capítulo inicial. Tres géneros de especial impacto en la enseñanza, como son el cuento, la poesía y el teatro son tratados en sendos capítulos, tanto en una exposición de las líneas fundamentales del estado de la cuestión como en una panorámica guiada de recursos metodológicos y bibliográficos. A continuación, dos capítulos afrontan cuestiones poco tratadas más allá del artículo ocasional o el reportaje más o menos de divulgación: el uso de los multimedia, aplicado específicamente a la enseñanza de la Literatura, y la enseñanza de lo autobiográfico en los niveles iniciales y medios. Ocupan el capítulo final seis generosos apéndices bibliográficos, dedicados a «Didáctica de la Literatura», «Literatura Infantil y Juvenil», «Lectura y Técnicas de Animación», «Comentario de Textos», «El Cómic» y «Medios de Comunicación Social».

Ocupa la orientación bibliográfica un lugar importante dentro del libro, como ha podido irse viendo. Esta orientación, aparte de la rigurosa enumeración de las obras mencionadas en cada apartado, incluye pistas concretas y guías para que el menos experto en alguno de los campos pueda introducirse en los temas que se van abordando. Además, muy amplios listados, con la inclusión de títulos recientes, serán de indudable utilidad para quienes quieran profundizar en un tema concreto, y muy especialmente para aquellos investigadores en Didáctica de la Lengua o de la Literatura que, sin despreciar el papel de lo intuitivo en la investigación, o el papel de la creatividad de los niños y jóvenes en el trabajo del aula, optan por no olvidar una correcta fundamentación teórica en su trabajo. Todos ellos sabrán encontrar buen provecho.

Jesús Manuel Corriente Cordero

---

**LA NOVELA HISTÓRICA A FINALES DEL  
SIGLO XX. ACTAS DEL V SEMINARIO  
INTERNACIONAL DEL INSTITUTO DE  
SEMIÓTICA LITERARIA Y TEATRAL  
DE LA UNED**

**J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo y  
M. García-Page (eds.)**

(Madrid: Visor Libros, 1996, 439 págs.)

El Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, bajo la dirección de José Romera Castillo, nos presenta las Actas del V Seminario Internacional, dedicado a *La novela histórica a finales del siglo XX*<sup>1</sup>.

El *corpus* del volumen lo conforman siete ponencias y treinta y cuatro comunicaciones, lo que da un total de cuarenta y un participantes. Estos trabajos están precedidos por la «Presentación» que hace José

---

<sup>1</sup> Se celebró en Cuenca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, del 3 al 6 de julio de 1995.

Romera Castillo, bajo el título: *El pasado, prehistoria literaria del presente* (pp. 9-15), que es una reformulación de lo dicho en el acto de apertura del Seminario. En ella, aporta información acerca del Instituto de Semiótica, muestra el gran desarrollo que la novela histórica ha tenido en los últimos años y recoge los encuentros científicos y las publicaciones en torno a este tipo de novela. Termina con los obligados agradecimientos y con una carta de Gisbert Haefs, en la que justifica su ausencia de este V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED.

El primer bloque de esta publicación está formado por las siete ponencias. Oleza Simó habla de «Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y Ficción en el pensamiento literario fin de siglo» (pp. 81-95); muestra las opiniones de distintos teóricos, la importancia de lectores y autores ante los términos de Literatura y Ficción y encuentra una cierta semejanza entre el ansia de ficción que hoy vivimos y la que se vivió entre el otoño de la Edad Media y el Renacimiento. Pozuelo Yvancos, en su aportación, «Realidad, ficción y semiótica de la cultura» (pp. 97-107), muestra «el carácter dialéctico, interdependencia y movilidad de la relación ficción-realidad» (p.103), con códigos culturales interpuestos, y marca la existencia de otro espacio que «contamina» estos dos códigos: el sueño.

En el ameno trabajo: «Novelas biográficas o biografías novelescas de grandes personajes de la Antigüedad: algunos ejemplos» (pp. 55-62), Carlos García Gual distingue entre novelas históricas de trama romántica y novelas históricas centradas sobre una figura de gran relieve histórico, entre biografía y novela con esquema biográfico, además de referirse a la pseudoautobiografía, a la narración tradicional en tercera persona, a las novelas con abundantes diálogos y a las novelas con personaje real/novelas con personaje inventado —todo ello ilustrado con ejemplos de obras concretas—. Termina indicando la ambigüedad que existe en la novela histórica.

Siguiendo un avance cronológico en el contenido de las ponencias, está la de Bertrand de Muñoz, «Novela histórica, autobiografía y mito (La novela y la guerra civil española desde la Transición)» (pp. 19-38). En ella, tras una rápida visión de la teoría de la novela histórica, muestra el tratamiento que se ha dado al tema de la guerra civil —y posguerra— desde la época franquista; en una primera etapa, como algo vivido por el narrador —autobiografía—, y, en una segunda, pasa a ser tratado como algo que ha salido del tiempo y del espacio históricos —mito—. Todo ello refrendado con abundancia de referencias a novelas.

El objetivo de Germán Gullón en «El discurso histórico y la narración novelesca (Juan Benet)» (pp. 63-73) es «situar la novela histórica junto a otras manifestaciones discursivas» (p.64) y ver cómo estos dos vocablos —novela histórica— se impregnan entre sí; para ello se apoya en dos obras de Benet y termina mostrando la causa del florecimiento de la novela histórica en los últimos años, que no es otra sino la necesidad de explicarnos la realidad histórica del presente.

Eduardo Mendoza y su combinación de «materiales históricos de pretensión historicista» y «materiales de ficción de finalidad fabulística» son el tema de Miguel Herráez: «Lo histórico como signo de una ficción y la ficción como manifestación de lo histórico. El caso de Eduardo Mendoza» (pp. 75-9). La «Novela histórica femenina» (pp. 39-54) también aparece en este volumen gracias al interesante trabajo de María del Carmen Bobes Naves, que señala el auge de la literatura escrita por mujeres y su repercusión en la Teoría y Crítica Literarias; da un panorama general de la problemática de la narrativa femenina, se detiene en dos tipos de novela y, apoyándose en ellas, llega a la conclusión de que, si la mujer es libre, actúa igual que el hombre (p. 53).

En cuanto a las Comunicaciones, un grupo de ellas se refiere a aspectos teóricos. Así, Isabel de Castro, «El cuestionamiento de la verdad histórica. Transgresión y fabulación» (pp. 167-73), trabaja en torno al «irreal e irracional universo que se construye, a partir de la imitación consciente y exagerada del pasado histórico reciente» (p.173), e incluye los ingredientes que conforman ese universo. Fernández Escalona se ocupa de esbozar los «Rasgos dramáticos de la novela histórica española» (pp. 201-11) y llega a la conclusión de que el tema histórico se da antes en el teatro que en la novela, por lo que ésta incorpora a sus esquemas el entramado temporal de aquél. El tiempo también ocupa lugar destacado en la aportación de Fernández Prieto, «Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea» (pp. 213-21), y recoge las técnicas y estrategias que el autor emplea para relacionar su presente y el pasado histórico (pp. 216-19). Serrano de Santos se cuestiona sobre «el género *novela histórica* como tal»; pasa por la época clásica, por la romántica y arriba al siglo XX, desde donde afirma que los relatos novelados encasillados en lo paraliterario están degradados por un desajuste de lectura. Todo ello bajo el título «Novela histórica a finales del siglo XX: lectura literaria ficcional y un caso de lectura paraliteraria imitativa» (pp. 393-99).

La Antigüedad es frecuente en la novelística de finales del presente siglo. Querol Sanz se detiene en la «Apropiación y modeliza-

ción de la Antigüedad en la novela histórica contemporánea. Algunas notas sobre el problema de la reconstrucción de modelos y la decadencia de la cultura occidental» (pp. 367-74) y afirma que la novela histórica actual contribuye «a construir el emblema de la decadencia de las Democracias Occidentales» (p.371). Cortés Ibáñez, en «*No digas que fue un sueño: el ocaso del esplendor egipcio*» (pp. 189-99), muestra cómo lo privado, lo subjetivo, la ficción domina sobre lo histórico. La ficcionalidad también es objeto de estudio por parte de Aldeguez Beltrá en «Técnicas de reconocimiento en una novela histórica de memorias: *El manuscrito carmesí*» (pp. 119-26), de A. Gala y para ello se detiene en la perspectiva del narrador y en la del sujeto narrante. *Memorias de Adriano* y *El nombre de la Rosa* son estudiadas por Talens Vivas en su comunicación, «Nuevos modelos para la novela histórica» (pp. 401-407), y las muestra como punto de referencia dentro del mundo de la novela histórica. La reciprocidad de dos conciencias, pertenecientes a dos contextos históricos —Roma, ss. I y II, y Cataluña, s. XX—, con gran aporte de ficción, es lo que Molero de la Iglesia y Noblejas Ruiz-Escribano muestran en «La función especular del discurso histórico en *Estatua con palomas*» (pp. 301-309), de Luis Goytisolo.

La dificultad de separar historia y ficción también está recogida por Janzon, «*Urraca: un ejemplo de metaficción historiográfica*» (pp. 265-73), centrada en el contexto histórico del siglo XII. Con Maillard García nos situamos en el siglo XVII, al adentrarnos en «Espacio y tiempo en *Extramuros*, de Jesús Fernández Santos» (pp. 239-99), y es que una historia como la de esta novela sólo se puede contar «en un espacio y un tiempo cuyo horizonte no haya desechado una espiritualidad macerada en los sinuosos caminos del amor» (p. 296). Lanzuela Corella habla de «novela histórica a la manera del XIX» en la comunicación «Relación entre historia y biografía novelada en primera persona: *Yo, el rey* y *Yo, el intruso*, de Juan Antonio Vallejo-Nágera» (pp. 275-84). También en la línea en la que se establece relación estrecha entre historia y autobiografía está «El espacio en *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría*, de Ángeles Caso» (pp. 329-35), presentado por Ojea Fernández; en esta novela se aprecian dos espacios: el particular, idealizado y evocado, y el ajeno. En escenarios y tiempo históricos, pero con personajes ficticios, se desarrolla la novela, objeto de estudio de Fidalgo Robleda en su comunicación: «Reconstrucción histórica y ficción en la novela *Las jaulas*, de Ramón Carnicer» (pp. 223-28); en ella, el narrador es el nexos entre el mundo histórico y el ficticio.

Arrancando de un personaje histórico, Jacint Verdaguer, Ribera Llopis establece «Consideraciones sobre la novela histórica actual: en torno a *El mossèn*, de Isabel-Clara Simó» (pp. 375-83). Peris Llorca se pregunta si el personaje, en torno al que gira la obra estudiada, es real o ficticio: «Ficción y realidad en *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub» (pp. 351-57) y, tras citar una serie de personajes reales, entre ellos el propio Max Aub, termina su trabajo diciendo: «Todos son igual de reales y ficticios» (p.356). También Max Aub es objeto de estudio por parte de Garzón Pérez: «Max Aub: el laberinto de la memoria» (pp. 229-37), que se detiene en *El laberinto mágico*, en el que se combinan la ficción y la historia, y en el que el autor explora la realidad histórica de su tiempo arrancando del testimonio personal.

Las sustancias del contenido de la obra de Umbral están en el punto de mira de Abad Nebot: «Librepensadores y cesaristas en la memoria histórica de Francisco Umbral» (pp. 111-17); se detiene en lo dicho por este autor en torno a la historia reciente de España. En torno a esta misma historia gira la aportación de Gutiérrez Carbajo: «La historia en dos novelas de Camilo José Cela» (pp. 255-64), novelas pertenecientes al grupo de la «guerra recordada». La historia inmediata, la guerra de la ex Yugoslavia está presente en «Novelar otra especie de narrativa: *Territorio comanche*» (pp. 239-45), de Gavaldá Roca.

Una misma novela, *La saga de los Marx*, ocupa dos comunicaciones. La primera, «A vueltas con la historia: *La saga de los Marx*, de Juan Goytisolo» (pp. 127-34), de Margarita Almela, quien afirma que en esta obra se borran las fronteras temporales. La segunda corresponde a Pérez Bowie, «¿La inviabilidad de la novela histórica? *La saga de los Marx*, de Juan Goytisolo» (pp. 337-49), quien dice que en la obra «subyace la constatación de que «ficción» y «realidad» han dejado de ser categorías absolutas y la afirmación de que tan sólo desde la apertura imaginativa, [...], se puede abordar la trama del novelista» (pp. 346).

El trabajo de los historiadores profesionales también es objeto de estudio: «Novela histórica e ideología: *El triángulo*, de Ricardo de la Cierva» (pp. 311-17), de Moreno Hernández, quien afirma que el historiador ha elegido «la novela, mezcla de verdad y ficción, para deshacer esa falsa imagen que la novela progresista, con Galdós y Valle-Inclán a la cabeza, habían dado de ese siglo [s. XIX]» (p.316).

La novela hispanoamericana está en el punto de mira de un grupo de comunicaciones. Binns, con «La novela histórica hispanoamericana en

el debate postmoderno» (pp. 159-65), se centra en las teorías de Brian McHale y Linda Hutcheon, deteniéndose en la novela histórica de los autores del *boom* hispanoamericano. Andreu Milani en su comunicación, «*Lope de Aguirre*, de Miguel Otero Silva: Príncipe de la libertad» (pp. 143-48), establece tres grados de ficción dentro de la novela (pp. 146-47), además de mostrar su marcado carácter experimental. Según Company Gimeno, que realiza un estudio de «*La guerra del fin del mundo*: una guerra retórica o la historia como (im)posibilidad» (pp. 175-82), en esta obra de Vargas Llosa se muestra que la *realidad ficticia* cuestiona seriamente la *realidad real*, pues ambas no son compartimentos estancos. Prieto Inzunza, con su aportación «Leer como historia *Guerra en El Paraíso*, de Carlos Montemayor» (pp. 359-65), señala que, en México, la historia reciente no la están escribiendo los historiadores. Matías Barchino se adentra en una biografía ficticia que reinventa el mito creado en torno a un personaje: «La novela biográfica como reconstrucción histórica y como construcción mítica: el caso de Eva Duarte en *La pasión según Evita*, de Abel Posse» (pp. 149-57).

Otras comunicaciones giran en torno a la novela extranjera. Así, Andrade Boué se centra en la francesa, «Algunos problemas de la novela histórica documentada: el ejemplo de *Les Pérégrines* y *Les compagnons d'éternité*, de Jeanne Bourin» (pp. 135-42), y aboga por una historiografía «que asuma el riesgo de preferir, dentro de la expresión de una pluralidad de opciones» (p.141). De la literatura italiana se ocupa Navarro Salazar, «*I fuochi del Basento* o la metáfora del espacio como aproximación a la historia local» (pp. 319-27), quien, apoyándose en la obra citada, se centra en las actuales tendencias de la novela histórica en Italia. Saraiva Rojão se detiene en la portuguesa con la comunicación, «Ficção, história e verdade: de Pessoa a Saramago» (pp. 385-92), en la que afirma que la ficción es el único camino para una verdad posible. La novela en lengua inglesa está presente con la aportación de López Rodríguez, «*Indigo*, de Marina Warner: re-escribiendo la historia colonial» (pp. 285-91); novela que arranca de *The Tempest* y gira en torno a dos ejes espacio-temporales —siglo XVI y siglo XX—. Apoyándose en la obra de Mukherjee y de Hawthorne, Ángeles de la Concha muestra que la Historia no es la misma desde la voz marginal de una mujer, en su trabajo «Otras voces, otra Historia» (pp. 183-88). Gómez-Tabanera, «Entre historia y ficción en las postrimerías del siglo XX o las transfiguraciones finiseculares de un subgénero novelístico» (pp. 247-53), se centra en la obra de Auel y Bishop para mostrar cómo la *novela prehistórica* y la de *ciencia-ficción* están vigentes en el último tercio del siglo XX.

Este interesante volumen termina con dos «Apéndices». El primero, a cargo de Caunedo Álvarez, «Novela histórica en España y recepción crítica en *El País* y *ABC* (1980-1991). Una bibliografía» (pp. 411-26), una interesante recopilación de «Autores y obras», «Reseñas» y «Algunas conclusiones» en torno a las mismas. El segundo corre a cargo del profesor José Romera Castillo: «Selección bibliográfica sobre novela histórica» (pp. 427-39), que constituye una gran ayuda para el estudioso del tema. Ambas contribuciones son de obligada consulta para todo aquél que se introduzca en este interesante mundo.

Nos encontramos ante una rica aportación al ámbito de la novela histórica, género que en las últimas décadas ha experimentado un importante desarrollo. Sólo desear que este Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED nos ofrezca cuanto antes el volumen de Actas del siguiente Seminario, *Literatura y multimedia*<sup>2</sup>.

Emilia Cortés Ibáñez

---

<sup>2</sup> Volumen ya aparecido: José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997).

---

# **SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA**

**Antonio Sánchez Trigueros y otros**

[Grupo de investigación de «Teoría de la literatura y sus aplicaciones» de la Universidad de Granada]

(Madrid: Síntesis, 1996)

El amplio y conflictivo espacio teórico e ideológico en el que se han ido conformando y desarrollando los diversos análisis sociológicos y marxistas estructura, sin duda, uno de los campos más fecundos e interesantes del pensamiento acerca de la literatura ( Cfr., R. Escarpit *et alii*, *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid: Edicusa, 1974; A. Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, 2 vols., México: Era, 1975 y M. Beltrán, *La realidad social*, Madrid: Tecnos, 1991), el cual, además, con lo que se acrecienta su dificultad no sólo epistemológica sino sintética, añade a una no muy lejana sospecha metodológica una falta de unidad en los textos, producto, en especial, de su imposible neutralidad histórica y de una doble perspectiva teórica que iría desde la concepción de la Filosofía como teoría del saber científico hasta ubicar esta última dentro de los parámetros de las condiciones naturales de la vida social: « Las diferencias provienen (...) de las problemáticas y

perspectivas teóricas que construyen objetos de conocimiento diferentes a partir de un dominio real, apostando por una valoración o asepsia crítica, primando el estudio de la literatura como producto social [Taine / Lukács] o como fenómeno de simple circulación social [Escarpit / Silbermann], etc.» (A. Chicharro Chamorro, «La teoría de la crítica sociológica», pp. 387- 453, en *Teoría de la crítica literaria*, Pedro Aullón de Haro (ed.), Madrid: Trotta, 1994, p. 388).

Una esfera del conocimiento literario, por tanto, en la que conviven tanto la mera sociología empírica como los planteamientos marxistas necesitada de sistematización expositiva, puesto que: « La unidad no es algo que, sin embargo, caracterice a esta disciplina (...) La llamada crítica sociológica o sociología de la literatura presentará tantas variedades cuantos conceptos de 'sociedad' y de 'sociología' se manejen por sus cultivadores. Lo que hay de común en todos ellos son las nociones sociológicas fundamentales, o, dicho de otro modo, la problemática característica de esta disciplina: la discusión atañe a cuestiones como las instituciones, o la conciencia colectiva, las claves sociales, las ideologías, etc.» (Sultana Wahnón, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada: Universidad de Granada, 1991, p. 123).

Siendo, pues, las anteriores las complejidades que problematizan una, ya necesaria, homogénea propuesta expositiva, el texto que presenta el Grupo de Investigación de «Teoría de la literatura y sus aplicaciones» de la Universidad de Granada, consigue armonizar, desde la radicalidad del trabajo científico y desde la metodología que lo construye las diferentes trayectorias, escuelas y variantes de la Sociología de la literatura.

Claridad, agudeza de planteamientos y precisión del objeto a analizar que deja claro en su *Introducción*, el director del Grupo, el profesor Sánchez Trigueros: « La sociología, es decir, la explicación de la evolución de las sociedades humanas, y en efecto, la Sociología de la literatura, o sea, el conjunto de reflexiones más o menos sistemáticas y metódicas sobre las relaciones entre literatura y Sociedad, son productos de la lucha de clases, y cada una de ellas desde sus respectivos comienzos se ha dividido en dos grandes caminos: la dirección positivista y la dirección materialista histórica. La primera, convencida de que la nueva sociedad burguesa e industrial significaba el encuentro del hombre consigo mismo y el fin de la historia, sólo pretendía alcanzar esa meta y el perfeccionamiento del modelo; la segunda denunciaba el engaño de la unidad social pregonada por la burguesía y constataba el nuevo e irresoluble conflicto de clases» ( *Sociología de la literatura*, p. 8).

Efectivamente, el texto recorre y recoge en sus seis capítulos: *El espacio de la sociología literaria* (Antonio Chicharro y J. Valles Calatrava); *Los clásicos del marxismo* (Antonio Sánchez Trigueros y Sultana Wahnón); *La crítica sociológica continental (I)* (José Valles, Carmen Martínez Romero y Manuel Cáceres Sánchez), *La crítica sociológica continental (II)* (Francisco Linares Alés y Sultana Wahnón); *La crítica materialista anglosajona* (M.<sup>a</sup> Ángeles Grandes Rosales); *Una teoría en expansión: la poética social dialógica del Círculo de Bajtín* (Domingo Sánchez-Mesa Martínez), de manera ordenada y coherente las coordenadas ideológicas e históricas constitutivas de la Sociología, las bases que los fundamentos del marxismo aportan a lo que Althusser denominó «revolución teórica» y que nutren el origen científico de esta disciplina, para, a continuación, pasar revista a todas las aportaciones europeas que, hasta la actualidad, siguen analizando los conflictos sociales, lejos del escapismo fútil de la sociología burguesa, como una consecuencia de la lucha de clases en sus distintas fases tras la consolidación, a todos los niveles, de la ideología capitalista.

Frente a las imágenes de «sujeto plano» o de «individualidad libre», propias de la materia ideológica burguesa, en las páginas de *Sociología de la literatura*, los distintos profesores que atienden los capítulos señalados optan por una objetividad histórica que no es sino una profunda legitimadora del hombre como producto de su configuración en una formación social —nivel ideológico— en la que lo económico funciona siempre como eje determinante. Obra imprescindible, además de su calidad y rigor metodológico —alejados de los meros catálogos asépticos del espíritu hegeliano de los manuales—, *Sociología de la literatura* es una reflexión, en tiempos de universales asimiladores de pensamiento y de intentos desideologizadores, que consigue resituar, con urgencia, y atendiendo a sus contradicciones, la constitución de la crítica problematizando su objeto.

En fin, y como señalaba L. Althusser, « El marxismo es a la vez una ciencia (el materialismo histórico) y una filosofía (el materialismo dialéctico). El discurso científico y el discurso filosófico, tienen exigencias propias: estilizan palabras del lenguaje cotidiano (...) pero (...) funcionan *siempre de un modo distinto* a como lo hacen en el lenguaje cotidiano. En el lenguaje teórico las palabras y expresiones funcionan como *conceptos teóricos* (...) en ellos el sentido de las palabras no está fijado por su uso corriente sino por las relaciones existentes entre los conceptos teóricos en el interior de un sistema (...). La dificultad

# **INTRODUCCIÓN HISTÓRICA A LAS TEORÍAS DE LA NARRATIVA**

**José R. Valles Calatrava**

(Almería: Servicio de Publicaciones  
de la Universidad de Almería, 1994)

La celeridad con que ha evolucionado la teoría literaria en el curso de los últimos decenios ha generado una abundante bibliografía en torno a la narrativa —buen ejemplo de ello es la publicación reciente por los profesores de Coimbra Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes del diccionario de narratología— como consecuencia de la creación de una subdisciplina dedicada casi exclusivamente a su estudio. A partir del conocimiento del análisis «morfológico» de Propp, que constituyó un hito crucial en los estudios modernos de esta disciplina, los trabajos se han ido incrementando en los últimos decenios con las crecientes aportaciones de la lingüística novísima, la semiología, la hermeneútica o la pragmática, por citar algunas de las corrientes más significativas. Quizá por ello fuese ya hora de establecer un balance sistemático que abordase en el discurso crítico las aportaciones llevadas a cabo en este campo. Tal ha sido el propósito del presente volumen, que, en un nivel de aproximación infor-

mativa —de ahí el título orientativo de introducción—, ha trazado pormenorizada pero sucintamente el panorama histórico de las reflexiones metanarrativas, enmarcándolas en las corrientes teóricas más generales e influyentes de la ciencia literaria contemporánea desarrolladas en los últimos años en el ámbito europeo, norteamericano e hispánico, lo que encuentra su justificación en la necesidad de ofrecer un mapa que presente lo abigarrado de los distintos enfoques plurales que han contribuido tanto desde la teoría literaria como de la crítica de obras concretas en ellas fundamentadas a ampliar notablemente la investigación literaria con la consideración de la categoría del lector.

El trabajo, lejos de pretender una «exhaustividad extrema» —tarea por otro lado imposible—, según afirma su autor, se caracteriza por su claro contenido expositivo de acuerdo con la finalidad propedeútica que se ha conferido al libro, permitiendo así su comprensión cabal con el auxilio de la selecta bibliografía que se aporta.

El siglo XX tiene para la teoría literaria una importancia singular, dado que es el siglo de su constitución como ciencia autónoma, alcanzando así un amplio desarrollo. Esta circunstancia justifica la división del trabajo en dos partes. La primera, que versa sobre *Las ideas de la narrativa hasta el siglo XX*, constituye una glosa de los contenidos de la historia —desde las opiniones mayores vertidas en los tratados grecolatinos hasta los modelos realistas y naturalistas sin olvidar los comentarios que se recogen en la tradición medieval, la poética clasicista o las teorías ilustradas y románticas— referentes al asunto en cuestión. En la segunda, *Teorías y conceptos básicos del estudio de la narrativa en el siglo XX*, se abordan las nuevas orientaciones teóricas desde las diferentes perspectivas de análisis de la narrativa, a saber, la morfología, la estilística, el círculo de Bajtín, la sociología, el marxismo, la semiótica, el psicoanálisis, la deconstrucción o la crítica feminista, entre otras. Y ello con la terminología a la vez más rigurosa e inteligible que han generado las pesquisas teóricas de más algos vuelos en su aplicación didáctica. El volumen se cierra con un apartado bibliográfico y otro de autores, habituales, por otro lado, en este tipo de trabajos. Con respecto a la bibliografía, si bien es selecta, conviene advertir de la ausencia de alguna que otra referencia traída a colación en su momento y cuya carencia más notable se deja ver en las obras de Ferreras.

La utilidad del presente volumen hay que considerarlo a la luz de las reformas de los planes de estudio de filología, en los que se concede

---

un papel relevante a la teoría literaria, asignándole una destacada función propedeútica. Su objetivo de introducirnos en el pluralismo teórico y crítico de las teorías de la narrativa responde, pues, a la demanda que los nuevos estudios de teoría literaria plantean.

Agustina Torres Lara

# **TEORÍA DE LA LITERATURA FRANCESA**

**Alicia Yllera**

(Madrid: Editorial Síntesis, 1996, 367 págs.)  
[Colección «Teoría de la Literatura y  
Literatura Comparada, 15»]

La profesora Alicia Yllera ha descrito un completo y original panorama de la crítica francesa desde la Edad Media, a la que se dedica el capítulo primero, hasta el siglo XX, con un capítulo para cada uno de los siglos que van del XVI al XX. Hacer una síntesis de la reflexión sobre la literatura de una de las culturas más literarias como es la francesa, es un reto que solamente podría aceptar una persona con la capacidad de entrega al trabajo y con la larga experiencia de la profesora de Filología Francesa de la UNED. Su pionero panorama de las teorías literarias del siglo XX, que tiene más de veinte años y que sigue siendo imprescindible para conocer los acercamientos formalistas de nuestro siglo, es otra razón que apoya el acierto de quien le hizo el encargo, el profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo, director de la colección en que aparece. A la vista está el resultado, la obra que paso a comentar.

En un breve prólogo se anuncian algunos de los presupuestos y aclaraciones necesarios para comprender el tipo de trabajo realizado. Entre

estas precisiones destaco el que se toma teoría literaria en sentido amplio, y literatura, en sentido actual; que no se olvida una interdependencia más allá de lo nacional; que se busca un equilibrio entre lo más representativo y la descripción minuciosa; que en la presentación del pasado no puede prescindirse de nuestro presente; o que es sorprendente la disociación que en las historias de la literatura francesa se hace entre teoría y creación.

Con estas ideas por delante se comprenderá que el trabajo no se va a conformar con los prejuicios (nacionalistas e historicistas) de una tradición académica bien consolidada en la historia de la literatura francesa. Por eso ya el capítulo primero, el dedicado a la Edad Media, va a suponer una ruptura con la costumbre que prescinde de los tratados latinos —no utilizan la lengua nacional—, cuando no prescinde de toda la época. Por el contrario, la teoría medieval, piensa A. Yllera, es más importante de lo que se suele pensar, al tiempo que supone una herencia y recreación de la teoría clásica.

La minuciosa descripción que sigue de los tratados escritos en latín y de los escritos en lengua vulgar, aparte de su utilidad para todo estudioso de la teoría literaria, demuestra de forma clara dos cualidades que están presentes en todo el libro. Por un lado, el cuidadosísimo manejo de la técnica historiográfica —no falta ninguna fecha ni lugar u otra circunstancia que ayude a la perfecta localización de una obra o un autor, a lo que se añade un utilísimo índice de autores—; por otro lado, la síntesis de los contenidos, que no puede ser fruto nada más que de un acceso directo y personal a las obras comentadas. Así, junto a una historia, hay una muy original narración y comentario del pensamiento literario producido en Francia desde la Edad Media porque está basado en la lectura directa de los textos hecha por quien está perfectamente autorizado para que el resultado alcance la gran calidad que tiene la obra presente. Y todo esto en una lucha continua para que, en 350 páginas, no se perciba ningún desequilibrio. En efecto, no falta ninguno de los grandes teóricos, de los franceses importantes en la teoría literaria europea, ni la información sobre los que tuvieron una importancia más circunstancial.

En el capítulo 2, sobre la teoría del siglo XVI —siglo que en Francia no conoce un tratado comparable al de nuestro Pinciano—, pueden ejemplificarse algunas de las características que venimos comentando en los minuciosos y personales resúmenes de las obras de Sébillet (págs. 53-56), de Du Bellay, «La Defense et illustration de la langue

française» (págs. 57-61); en la reivindicación como «el tratado más juicioso e interesante de su siglo» de la obra de Jacques Pelletier du Mans, «Art poétique» (págs. 65-68); o en el resumen de las teorías del grupo de la Pléiade.

No falta en este capítulo —como tampoco faltará en los capítulos 3 y 4, dedicados a los siglos XVII y XVIII— una exposición abreviada del pensamiento sobre los géneros literarios. Éste es otro de los aciertos del trabajo, pues supone que tiene muy en consideración el carácter normativo de la teoría literaria clasicista, cuando las discusiones, y más en Francia, tenían importancia para el desarrollo de la literatura que se producía al mismo tiempo.

Para contextualizar y entender las posiciones de los tratadistas franceses, la profesora Yllera recuerda oportunamente todo lo que sea necesario recordar de ese gran *corpus* de teoría clásica que está en el fondo de todas estas normas. Por ejemplo, todo el contexto europeo de traducciones, comentarios y ediciones de Horacio y Aristóteles (pág. 87, n. 1 y 2); los detalles del desarrollo de la regla de las tres unidades dramáticas (págs. 76-80).

Un detalle que pudiera parecer menor, pero que a mí me ha llamado la atención y me certifica la fidelidad y absoluta garantía de la síntesis que lleva a cabo la autora, es la importancia que en los tratados de poética clasicista tienen las cuestiones métricas, cuestiones que entonces, y en contraste con lo que hoy solemos hacer, se integraban en la poética de forma natural, como problemas técnicos que no se reducen al aspecto mecánico, sino que tienen un papel esencial en la artísticidad de la poesía.

Aparte de las útiles informaciones que el capítulo sobre el siglo XVII ofrece al lector español (el nacimiento del clasicismo o el perfecto resumen de sus conceptos, en págs. 119-122; la Academia; la querrela del Cid,...), hay que valorar muy positivamente el que no falten las referencias al teatro español en toda la discusión sobre el teatro en el siglo XVII francés. Y otro rasgo de originalidad de esta historia de la teoría literaria francesa es que seguramente en ninguna otra se plantee la cuestión acerca del papel de la teoría española en la francesa en los términos en los que lo hace Alicia Yllera, en págs. 119-120; sobre todo cuando el caso de Chapelain convence de la oportunidad de tal pregunta, que lleva a la autora a afirmar que parece probable que las poéticas españolas tuvieron su repercusión en Francia, pese a lo que se suele afirmar (pág. 120). Seguramente la profesora Yllera tiene

---

los datos para contarnos por extenso esta historia de las relaciones entre teoría española y francesa.

El resumen de las obras de Le Bossu (influye en Luzán), Boileau (cuya importancia teórica habría que rebajar) o la querrela de los antiguos y los modernos, son otros datos que demuestran la necesidad y utilidad de esta obra para la teoría literaria europea. Si añadimos las amplias referencias a autores del XVIII como Dubos, Batteux o La Harpe, comprenderemos que el lector español estudioso de la teoría clasicista española no sacará nada más que provecho de la consulta del presente trabajo.

Con el siglo XIX cambia el carácter de la crítica. Es la época de grandes figuras como Madame de Staël, Sainte-Beuve, la búsqueda de una crítica científica (Renan, Taine o Brunetière), o la intervención de los creadores en la teorización de las nuevas tendencias de la literatura (Flaubert, Baudelaire o Zola). Nombres todos de gran interés para la crítica literaria europea.

En el capítulo dedicado al siglo XX hay que destacar que la profesora Yllera no ha repetido lo que ya tenía hecho en su panorama de la poética lingüística de 1974, donde la teoría francesa ocupaba, como es lógico, un lugar importante. Aquí, por ejemplo, no se habla extensamente de Todorov, Genette o la semiótica de A. J. Greimas. Por el contrario, nos ofrece un completo resumen de lo que es la crítica francesa de este siglo, con nombres tan necesarios como los de G. Lanson —a quien libera del estigma de inspirador del positivismo más chato, que tenía después de la polémica de Barthes con los críticos universitarios en la década de los 60—, Thibaudet, Blanchot, Sartre, etc. Y hay que llamar la atención sobre las páginas dedicadas a la crítica temática o de interpretación con nombres como los de Bachelard, Poulet, Richard o Starobinski; a la psicocrítica (Ch. Mauron), a la mitocrítica (G. Durand), o a la crítica sociológica de Goldmann. Compensa y equilibra así la frecuente identificación exterior de la crítica francesa moderna con las tendencias estructuralistas. Por supuesto que también se habla de este famosísimo formalismo francés de los 60 y 70, para terminar con una alusión al postestructuralismo de Jacques Derrida. Pero ya entramos en lo contemporáneo, que debe convertirse en pasado para poder ser historiado.

Es evidente, por la pequeña muestra de nombres y cuestiones tratadas, que la obra no interesa solamente al estudioso de la literatura francesa. En este sentido, puede decirse que el título del libro, tomado al

---

pie de la letra, restringe injustamente su público, aunque tampoco hay que olvidar que hablar de la literatura francesa es hablar de una de las más importantes e influyentes literaturas europeas. Por supuesto, la teoría producida en el ámbito de esa literatura es igualmente importante, y de su influencia en nuestro ámbito cultural sabe muy bien el historiador de la teoría literaria española. Que el presente panorama haya sido trazado por quien como la profesora Yllera conoce tan bien las dos culturas literarias, es una razón para poner la obra que comentamos en el primer lugar de las referencias necesarias para el acercamiento a la teoría literaria francesa.

José Domínguez Caparrós

## NORMAS DE LA REVISTA SIGNA

Director: Jose-Romera@uned.es

Los artículos que se envíen para la revista *Signa* se remitirán a:

Mario García-Page Sánchez  
Facultad de Filología, despacho 714.  
UNED.  
c/ Senda del Rey, s/n.  
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 5.0/5.1 (preferentemente) o Wordstar. En la etiqueta del soporte informático 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.º del tratamiento de texto. Ejemplo: WP-5.1.
2. La extensión máxima de los *Artículos* será de 25 páginas; para la sección de *Notas*, 12 páginas; y para las *Reseñas*, 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 de 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 excursión, 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, al principio y al final, 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.

10. Se pondrá el signo de puntuación (punto, coma, etc.) después de las comillas o de las llamadas de nota. Ejemplos: «semiótica»; «semiótica»<sup>2</sup>.

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 cms., o el negativo. Se admiten también diapositivas. Se indicará en mayúsculas, en cualquier caso, el nombre del autor para que aquéllas 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). 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 Serco-  
vich (ed.). Madrid: Taurus. [Para edición de textos.]

**b) Volúmenes colectivos:**

ZEMAN, J. J. (1977). «Peirce's Theory of Signs». En *A Perfursion of Signs*, Th. A. Sebeok (ed.), 22-39. Bloomington: Indiana University Press.

**c) Artículos:**

HERMENEGILDO, A. (1988). «Signo grotesco y marginalidad dramática: el gracioso en *Mañana será otro día*, de Calderón de la Barca». *Cuadernos de Teatro Clásico* 1, 121-142.

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 subrayado). Los títulos de los artículos en revistas y en los volúmenes colectivos irán entre comillas.

**INSTITUTO DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL  
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA  
UNED**

Director: Jose-Romera@uned.es

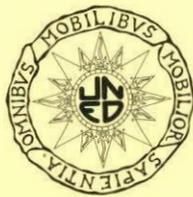
**PUBLICACIONES**

**I. ACTAS**

- 1.- J. Romera, A. Yllera y R. Calvet (eds.). *Ch. 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.- J. Romera, y F. Gutiérrez (eds.). *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998, 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) y 6 (1997).



ISSN: 1133-3634



7 0 0 9 0



9 771133 363003



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA