

# SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN  
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

1995

4

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

UNED

# **SIGNA**

**REVISTA DE LA ASOCIACIÓN  
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA**

**4**

1995

**Instituto de Semiótica Literaria y Teatral  
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

**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

UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA - Madrid

*Reservados todos los derechos  
y prohibida su reproducción total o parcial*

*Depósito legal: M.34032-1992*

*Imprime: LERKO PRINT, S.A.  
Paseo de la Castellana, 121. 28046 Madrid*

Ilustración del *Libro notarial de Don Pelayo*, obispo de Oviedo (s. XII)

## ÍNDICE

Página

### HOMENAJE A IURI M. LOTMAN

Iuri M. LOTMAN: <i>La biografía literaria en el contexto histórico-cultural (la correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor)</i> .....	9
Mijaíl I. LOTMAN: <i>Detrás del texto: notas sobre el fondo filosófico de la semiótica de Tartu (artículo primero)</i> .....	27
Peeter TOROP: <i>Semiótica de la traducción, traducción de la Semiótica</i> .....	37
Manuel CÁCERES SÁNCHEZ: <i>Iuri M. Lotman y la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú: Bibliografía en español, francés, inglés, italiano, portugués y alemán</i> .....	45

### ARTÍCULOS

Josefina ALBERT GALERA: <i>Los mundos del teatro en La princesa y el granuja, de Pérez Galdós (teoría y práctica)</i> .....	77
Lisa BLOCK DE BEHAR: <i>Una cuestión de símbolos y la búsqueda de la unidad</i> .....	95
Antonio CHICHARRO CHAMORRO: <i>Estética y Teoría de la Literatura (Notas para un estudio de sus relaciones según la teoría empírica de la literatura de S. J. Schmidt)</i> .....	113

	<u>Página</u>
Juan Luis JIMÉNEZ RUIZ: <i>La teoría textual barthesiana: el texto como semiosis</i> .....	127
Aurora MATEOS MONTERO: <i>Características del discurso en las memorias españolas del siglo XIX (1875-1914)</i> .....	139
Dieudonné MENDOGO MINSONGUI: <i>Lo autobiográfico en Mazurca para dos muertos, de Camilo José Cela</i> .....	169
Rafael NÚÑEZ RAMOS: <i>El ritmo en la Literatura y el Cine</i> .....	181
Miguel RODRIGO ALSINA: <i>El uso de los discursos de los medios de comunicación</i> .....	201
Laura SERRANO DE SANTOS: <i>Lectura de los Relatos de verdad en el siglo XVIII: de las causas célebres al suceso criminal</i> .....	211
M. <sup>a</sup> José VEGA RAMOS: <i>La monstruosidad y el signo: formas de la presignificación en el Renacimiento y la Reforma</i> .....	225

#### **ESTADOS DE LA CUESTIÓN Y BIBLIOGRAFÍA**

Francisco ABAD: <i>La crisis del positivismo (Vossler, Bajtín, Ortega)</i> .....	243
--	-----

#### **RESEÑAS**

Jesús CAMARERO y Ángela SERNA (coords.): <i>Escritura y Multimedia (Actas del I Encuentro Internacional sobre Lenguajes Artísticos Inter-Medios)</i> . Vitoria: UPV-DFA-Arteragin, 1994 (Jan BAETENS) .....	257
Francisco REUS BOYD-SWAN: <i>El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera teatral y estudio</i> . Madrid: Tamesis Books/Generalidad Valenciana, 1994 (Agustina TORRES LARA) .....	261
José ROMERA, Alicia YLLERA y Mario GARCÍA-PAGE (Eds.): <i>Semiótica (s). Homenaje a Greimas. Actas del III Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral</i> . Madrid: Visor Libros, 1994 (Emilia CORTÉS IBÁÑEZ) .....	265

# **HOMENAJE A IURI M. LOTMAN**

# **LA BIOGRAFÍA LITERARIA EN EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL (LA CORRELACIÓN TIPOLOGICA ENTRE EL TEXTO Y LA PERSONALIDAD DEL AUTOR)\***

**Iuri M. Lotman**

(Traducción del ruso de Rafael Guzmán)

El concepto de biografía del escritor, al igual que otros conceptos similares por el tipo de noción que representan (propiedad del autor, propiedad literaria, etc.), no han existido siempre, sino que tienen una concreción histórica y biográfica. Aparece en determinadas condiciones y solamente en su contexto puede tener una realización concreta.

Las razones que condujeron en la historia de la cultura europea a la brusca actualización de la categoría de la personalidad del autor y, consecuentemente, al agravamiento del problema de la biografía son muy bien conocidas. Esto permite proponer el aspecto tipológico del problema.

---

\* «Literaturnaia biografija v istoriko-kulturom kontekste (k tipologicheskomu sootnosheniju teksta i lichnosti avtora)», *Izbrannye stati v trioj tomaj*, Tallinn, Aleksandra Publishers, 1992, tomo I, págs. 365-376.

La premisa natural del acto informativo consiste en que los conceptos de texto y del que crea este texto son conceptos separados. Además, es precisamente el primero (una comunicación sobre un cierto acontecimiento) el que interesa al oyente. A esta situación le corresponde una serie de nociones. No todas las personas que viven en una sociedad tienen derecho a la biografía. Cada tipo de cultura elabora sus modelos de «personas sin biografía» y «personas con biografía». Aquí es evidente la relación con el hecho de que cada cultura crea, en su modelo ideal, un tipo de persona cuya conducta está predeterminada plenamente por un sistema de códigos culturales y otro tipo de persona que posee una determinada libertad de elección de su propio modelo de conducta.

¿Cómo se determinan los conceptos de «persona con biografía» y «persona sin biografía»? Cada tipo de relación social forma un determinado conjunto de funciones sociales, que se muestra a los miembros de dicha sociedad tan forzosamente como la lengua materna, y toda la estructura de la semiótica social existente antes del nacimiento de un individuo determinado o que le es presentado como «condición del juego». En unas condiciones, este papel está predeterminado de forma fatal; a veces, incluso, antes del nacimiento del individuo (por ejemplo, en las sociedades de castas o de sucesión gremial), en otras, el hombre tiene libertad de elección en los límites de un cierto número establecido de posibilidades. Sin embargo, una vez hecha esta elección inicial, el hombre se encuentra en los límites de una cierta norma de conducta «correcta» fijada socialmente. En este caso, la biografía de una persona, desde el punto de vista moderno, no es su biografía, sino que representa solamente un código de reglas generales de comportamiento, idealmente personificadas en las conductas de una persona determinada. Es natural que contraponamos tal biografía a las biografías en nuestro significado habitual. En estos casos, se suele hablar de ausencia o de falta de desarrollo en una determinada sociedad del sentimiento de la personalidad, como si aún no se hubiera distinguido de una especie de colectivo «impersonal».

Sin embargo, se puede mirar esta cuestión también desde otro lado. Pese a todas las diferencias existentes entre la biografía ideal del santo medieval, compuesta de un conjunto de tópicos, y la biografía moderna, que describe los rasgos personales e irrepetibles de la persona, entre ellos existe algo común: de la multitud de personas, cuya vida y acciones no se convierten en objeto de descripción y no se introducen en la memoria colectiva, se elige a alguien cuyo nombre y modo de actuar son conservados para los descendientes. Los primeros, desde el

punto de vista de los textos de su época, parece como si no existieran, mientras que a los segundos se les otorga existencia. En el código de la memoria se introducen únicamente estos últimos. Desde este punto de vista solamente los segundos «tienen biografía».

¿Pero qué es lo que puede unir a tipos tan diferentes de conducta como, por ejemplo, el medieval, orientado hacia el cumplimiento ideal de la norma y, por decirlo así, a su disolución en ella, y el tipo romántico que se afana por una originalidad máxima y por una desviación de cualquier norma? Tienen algo en común: en ambos casos, el hombre realiza no una norma rutinaria, media, de conducta habitual para cada tiempo y para cada contexto social, sino una norma difícil, inusual, «extraña» para otros, y que exige de él unos esfuerzos enormes. De esta forma, resulta invariante la antítesis entre la conducta «habitual», impuesta a una determinada persona como una norma obligatoria para todos, y la conducta «inusual», que viola esta norma en aras de cualquier otra norma libremente elegida (cualquier intento de seguir una conducta no normalizada resulta ser, en realidad, la elección de una norma particular admitida como excepción por dicho código cultural). Así, por ejemplo, la conducta del santo medieval, desde el punto de vista del investigador de la literatura biográfica, es trivial y está compuesta de episodios previsibles. Sin embargo, desde la posición del contemporáneo, puede calificarse como «extraña». Esto siempre es una hazaña, es decir, un exceso cuya realización exige una fuerza de voluntad, la superación de una resistencia. La hagiografía es algo estereotipado, pero la conducta del santo es individual. La conducta santa de Teodosio Pecherski es percibida por su madre seglar como incorrecta y vergonzosa: «Has traído la vergüenza para ti mismo y para toda tu stirpe». La madre quiere obligar a Teodosio al cumplimiento de la norma de conducta y «muchas veces por su gran ira se enfadaba y le golpeaba, era fuerte y robusta como un hombre» <sup>1</sup>. El alejamiento de la norma rutinaria exige un esfuerzo de voluntad: «la palabra digna y la acción hecha por amor a Dios, y la fuerza libre están dirigidas a Dios» <sup>2</sup>. Allí donde para la persona de norma rutinaria no existe elección y, consecuentemente, no hay una conducta, para la «persona con biografía» surge la elección que exige una acción, una conducta. Desde el punto de vista romántico, el esfuerzo de voluntad, la tensión de los actos es necesaria para adjudicar a la persona una conducta individual. Desde una posición medieval, lo aparente y lo percedero es diverso,

---

<sup>1</sup> D. Abramovich, *Kievo-Pecherski paterik*. Kiev, 1931. V. 5, pág. 24.

<sup>2</sup> *Pamiatniki literatury Drevnej Rusi*. XII. Moscú, 1980, pág. 408.

lo eterno y lo auténtico es único. Se requieren esfuerzos muy grandes para acercarse a los modelos eternos de la conducta. Pero en ambos casos se trata de esfuerzos, de la elección de una conducta allí donde, desde el punto de vista de la norma general, no existe elección.

Precisamente esto distingue al hombre y lo hace «portador de una biografía». Así, Francisco de Asís subrayaba que la verdadera esencia del hombre consiste no en lo que él recibe, sino en lo que él adquiere como resultado de su elección libre. «...No podemos enorgullecernos de ninguno de los dones divinos; pues *no nos pertenecen* (la cursiva es mía. I. L.) sino a Dios [...]. ¿Por qué entonces te enorgullecés de esto, como si tú mismo lo hubieras creado? Pero estamos en el derecho de enorgullecernos de nuestros tormentos y aflicciones de la cruz porque son nuestros propios»<sup>3</sup>, es decir, son elegidos voluntariamente aunque hubo la posibilidad de evitarlo.

Así aparecen los papeles culturales del simple y del bandolero, del santo y del héroe, del brujo, del loco, del goliardo, del proletario, del bohemio, del gitano y de muchos otros que han recibido una norma especial y el derecho a una conducta exclusiva (o anticonducta). Cada uno de estos personajes, y otros similares a ellos, pueden ser valorados, dependiendo de la orientación de los códigos culturales, de forma positiva o negativa, pero todos ellos reciben el derecho a la biografía, el derecho a que su vida, su nombre, sean inscritos en la memoria de la cultura como excesos del bien o del mal.

La memoria cultural está organizada de dos maneras: fija las reglas (las estructuras) y las violaciones de las reglas (los acontecimientos). Las primeras son abstractas como normas. Las segundas, concretas y tienen nombres de personas. Esta es la diferencia entre la prescripción de la ley y los renglones de la crónica. De esta última nace la biografía. Sin embargo, para que nazca entre «el que tiene una biografía» y el que no la tiene pero que la a va a leer, debe aparecer aún otra persona: el que la escribirá.

En las culturas arcaicas y en las culturas medievales, el que escribe la biografía no la tiene él mismo. Sin embargo, a menudo, tiene nombre, sobre cuyo recuerdo se incluye información en los textos. Esto lo diferencia de la «masa que no tiene biografía». Su situación es intermedia.

---

<sup>3</sup> «“Tsvetochkai” Frantsiska Assizskogo» // *S Kazania obedniake Jristove: (Kniga o Frantsiske Assizskom)*. Moscú, 1911, pág. 43.

La exclusividad, que da derecho a una inclusión personal en la memoria del colectivo, puede ser diferente tanto cuantitativa como cualitativamente. Desde el punto de vista cuantitativo puede consistir en un cumplimiento sumamente preciso de la norma, que, por sí sola, no supone nada exclusivo en dicha sociedad. «Ser caballero» es una cualidad común de un estamento, pero ser un «caballero irreprochable» es una cualidad exclusiva. Esta es la misma diferencia que existe entre el príncipe y el príncipe ideal. En determinadas situaciones, un simple cumplimiento de las normas estándar ya se percibe como una exclusividad (compárese la comedia de N.R. Sudovshchikov, *El prodigio inaudito o el Secretario Honrado*, 1790). En estos casos, la exclusividad reside no en la naturaleza de la norma sino en el hecho de su realización.

La jerarquía cualitativa la forman las normas con una limitación progresiva del círculo de personas a las que se extiende, que llega incluso a normas individuales, únicas, válidas solamente para una determinada personalidad. Esta conducta para el observador externo se lee fácilmente como conducta «sin reglas». El delincuente, el *bogaty*<sup>4</sup>, el simple, el profeta, ocupan diferentes escalones en esta escalera, que forman el rasgo tipológico característico de una determinada cultura. Aquí no solamente el cumplimiento de la norma, sino también su misma elección o incluso la actividad creativa individual en este campo, se convierte en un rasgo determinante de la conducta.

Así de jerárquica es también la posición del creador de la narración biográfica. Forma la escala que va desde la inspiración divina hasta la encomienda administrativa. La base de la jerarquía será aquí el tipo de licencia para tener el derecho de ocupar este puesto, colocado en el código socio-semiótico de la cultura. No es casual que un lugar común de la literatura hagiográfica sea la duda del hagiógrafo sobre su derecho a llevar a cabo esta actividad y su invocación de ayuda a las fuerzas sagradas.

La necesidad de conservar la biografía del que, en un determinado sistema, ocupó un lugar de «persona con biografía» es un imperativo cultural, conduce al nacimiento de una serie de casos mitológicos, anecdóticos y pseudobiográficos. Pero crea chismes y una demanda de literatura memorialística.

---

<sup>4</sup> Héroe de la epopeya rusa. Nota del traductor.

En este sentido, es especialmente característica la facilidad con la que textos épicos, novelísticos, cinematográficos, etc. de este tipo son propensos a adquirir un carácter cíclico, a unirse en una cuasi biografía y a convertirse en una realidad biográfica para el público. Es conocida con qué insistencia la conciencia del lector dota a personajes como Sherlock Holmes de «biografías» desgajadas del texto. Es igualmente significativo el proceso de creación de biografías mitológicas de las estrellas del cine, autónomas tanto en relación con textos cinematográficos aislados como con las biografías reales de los artistas, y que son un modelo que irrumpe activamente tanto en cualquier texto cinematográfico nuevo como en la propia vida del artista. El ejemplo de Marilyn Monroe es muy significativo en este sentido.

Cuanto más activamente se muestre la biografía de aquel a quien está dedicado el texto menos posibilidades de «tener biografía» tendrá el creador de ese texto. En este sentido, no es casual que la biografía del autor se convierta en un hecho cultural consciente, especialmente en aquellas épocas en que el concepto de creación se identifica con el de la lírica. En este período la leyenda cuasi biográfica pasa al polo del narrador y de forma activa expresa sus pretensiones de sustituir la biografía real. Esta ley de complementariedad entre la trama de la narración y la capacidad de mitologización de la biografía real del creador del texto puede ser ilustrada con muchos ejemplos, desde Petrarca a Byron y a Zhukovski.

El hecho de que la «persona sin biografía» crea un texto sobre una «persona con biografía» está relacionado con la idea de la desigualdad de su estado cultural.

El código cultural que traslada el centro de la atención al narrador, y a fin de cuentas que conduce a la aparición de su biografía, está relacionado con la complicación de la situación semiótica.

En el estado descrito más arriba tácitamente se suponía que el creador del texto está privado de alternativas de comportamiento y que está condenado a la creación de textos exclusivamente auténticos. La inspiración divina del evangelista o la experiencia vital del autor de la biografía de Alexander Nevski («fue testigo de su edad») y la competencia tácitamente sobreentendida de Plutarco obligaban a percibir sus obras como indudablemente auténticas. La autenticidad se presupone. Sólo tiene derecho a crear textos aquel cuya creación, desde ese punto de vista, no puede ser puesta en duda; es más, el concepto de autenticidad está incluido en el concepto de texto. El texto como fenómeno de la cultura se diferencia de toda la masa de mensajes que no son textos

en que le es inherente, desde los tiempos más remotos, la autenticidad. Al igual que el público del cantor épico no puede poner en duda la autenticidad de sus mensajes, así el mismo cargo de historiógrafo cortesano o de autor de odas hace innecesaria la comprobación de los textos creados por él en el marco de una cultura determinada. Si este tipo de textos difiere de la realidad vital, evidente y conocida por el público, entonces se pone en duda no él sino la propia realidad hasta el punto de declararla inexistente.

Puesto que la autenticidad no se determina por los méritos de un determinado «hablante», que no crea el mensaje, simplemente lo «difunde», sino que a priori se atribuye al texto (según el principio de: «lo labrado en piedra, lo grabado en cobre o lo escrito en pergamino, o pronunciado desde el ambón, o lo escrito en verso o dicho en una lengua sagrada, etc., no puede ser mentira»), entonces es la presencia de estos rasgos y no la personalidad del hablante la que asegura la credibilidad del mensaje. En este sentido, son características las afirmaciones de los librereros rusos antiguos, recogidas por B. A. Uspenski, acerca de que la escritura de un texto en eslavo eclesiástico ya es una garantía de su autenticidad: «El eslavo eclesiástico aparece, ante todo, como un medio de expresión de la verdad divina, está relacionado con el principio sagrado Divino. Así se entienden las declaraciones de los librereros rusos antiguos que afirmaban que en esa lengua es imposible la mentira. Así, en palabras de Ioann Visenski, “en la lengua eslava no puede tener lugar ni la mentira, ni el encanto diabólico”»<sup>5</sup>.

Simultáneamente, la ausencia del interés biográfico por el creador del texto se determina también por el hecho de que él se percibe de forma fantástica no como autor, sino solamente como un intermediario que recibe el Texto de unas fuerzas superiores y que lo transmite al público. Su papel es un papel auxiliar.

Al complicarse la situación semiótica, el creador del texto deja de tener una función pasiva y privada de la propia conducta del portador de la verdad, es decir, adquiere, en el pleno sentido de la palabra, el estado de *creador*. Recibe la libertad de elección, se le empieza a con-

---

<sup>5</sup> Uspenski B. A. *Yazykovaia situatsia Kievskoj Rusi i ieio znachenie dlia istorii russkogo literaturnogo yazyka*. Moscú, 1983, págs. 51-52. Los rasgos del texto son imprescindibles para el público, que por ellos reconoce su superior autoridad. Sin embargo, esta misma autoridad no depende de los rasgos, sino que se da a priori. Al igual que la existencia de monedas falsas no niega sino que confirma la autoridad de las auténticas, la existencia de libros repudiados o de parodias (en una etapa posterior) no niega la santidad de los libros sagrados. Cualquier texto se encuentra en el campo de muchas leyes, que determinan la inevitabilidad de sus diversas interpretaciones.

---

ceder un papel activo. Esto, por un lado, conduce a que le sean aplicables las categorías del proyecto, de la estrategia de su realización, de la motivación de la elección, etc., es decir, recibe una conducta, y esta conducta se valora como exclusiva. Por otro lado, el texto creado por él ya no puede verse como auténtico desde su origen: la posibilidad de error o de una mentira directa aparece simultáneamente con la libertad de elección.

Estas dos condiciones son impulsos para que el autor reciba el *derecho a la biografía*. En primer lugar, la propia creación del texto se convierte en acción de una actividad personal y, consecuentemente, conduce al autor a esa categoría de personalidades desgajadas de los códigos universales, a las que les es propio tener biografía. En segundo lugar, las obras creadas por él ya no pueden provocar en el público una fe automática, y el criterio de autenticidad del mensaje adquiere un carácter exclusivamente agudo y actual. Si antes la autenticidad se garantizaba mediante el estado cultural del creador del texto, ahora la fe en él depende de su personalidad. La honradez personal del autor se convierte en criterio de autenticidad de su mensaje. La biografía del autor se convierte en constante compañero de viaje de sus obras, implícita o explícitamente.

En la literatura rusa, en la que la tradición de la veracidad del texto y del abiografismo del autor (el arcipreste Avvakum es una clara excepción que tan sólo confirma la regla general) se mantuvo durante mucho tiempo llegando hasta principios del siglo XVIII, el problema de la biografía del escritor se planteó naturalmente con una agudeza especial. Esto se subrayaba también por el hecho de que la percepción del arte como valoración en sí mismo, la tradición del principio lúdico, combinatorio-sintagmático, apenas se desarrolló en la literatura rusa. La orientación hacia la semántica, la idea de que las tareas propiamente artísticas estaban llamadas a servir a las tareas religiosas, estatales o de otro tipo, plantearon, de forma extremadamente aguda, el problema de la veracidad del texto y del derecho de un determinado hombre a actuar como creador de textos.

Los investigadores de la literatura rusa del siglo XVIII se ocuparon con frecuencia de las polémicas surgidas entre Trediakovski, Lomonosov, Sumarokov y sus partidarios. El carácter extremadamente personal de estas discusiones, la abundancia de ofensas personales y el constante paso de los autores del análisis de cuestiones literarias fundamentales a la crítica de los caracteres y de las cualidades morales de sus oponentes, se explica con frecuencia por el «insuficiente desarro-

llo» de su conciencia literaria y por la incapacidad de elevarse hasta discusiones puramente teóricas. La esencia del problema reside, al parecer, en otra cosa. La cuestión es si un determinado autor tiene derecho a ser autor. Los ataques a las cualidades morales del escritor (la acusación contra Lomonosov de ser un borracho, contra Trediakovski de ser un hipócrita y un estúpido, contra Sumarokov de tener malos modos y una apariencia desagradable, las insinuaciones sobre las circunstancias familiares de Elaguin, etc.) deben demostrar que sus obras no pueden aspirar a la autenticidad y percibirse con confianza. *La discusión literaria plantea el problema de la biografía del autor.* Es significativo que este problema nunca se planteó con Feofan Prokopovich, pese al carácter dudoso de su conducta personal. Le pudieron acusar de delitos, pero su derecho a ser creador de textos se basó en una prerrogativa estatal y en un rango eclesiástico, que estaba separado de su personalidad al igual que el rango eclesiástico lo estaba de su indigno y casual portador. Del mismo modo que en la biografía personal del sacerdote desempeña tan sólo una función subordinada en el ritual de la ceremonia religiosa que él realiza, la biografía personal de Prokopovich parece como si se olvidara en el momento de su servicio al Estado. Lomonosov también hablaba en nombre del Estado, pero no fue ni propuesto, ni llamado, ni consagrado; él mismo llegó a este puesto y su derecho a desempeñar esa función podía ser contestado y, de hecho, lo fue en muchas ocasiones.

San Pedro Derzhavin incluso podía pensar que su verdadera biografía era la biografía de hombre de Estado:

*El escritor de sátiras me atormenta por mis palabras  
y me respeta por mis acciones.*

La particularidad de su posición como escritor la veía en el hecho de que siendo cantor de Felitsa era simultáneamente cantor de sí mismo. Creador de la apoteosis biográfica de la monarquía humana, fue simultáneamente el biógrafo poético del alto dignatario, del sabio y del poeta Gabrila Derzhavin. La innovación de Derzhavin repite de forma sorprendente la de Avvakum. En ambos casos, el vino nuevo se vierte en pellejos viejos.

Sin embargo, Radischev ya debió «añadir» a su obra la biografía de un héroe antiguo. Los ejemplos de Catón y de Gilbert Romme le pusieron en su mano una navaja de afeitar. Precisamente, la ausencia

de razones concretas para el suicidio hacían de este paso, premeditado desde hace tiempo, no un episodio de su realidad extrabiográfica (parecido a los fracasos trágicos en las vidas de Trediakovski y de Sumarokov), sino un hecho de alta Biografía. Su disponibilidad para la muerte garantizaba la autenticidad de sus obras.

De esta forma, a principios del siglo XIX, en la cultura rusa se confirma la idea de que precisamente el poeta tiene derecho, en primer lugar, a la biografía. Un rasgo particular pero característico fue la costumbre consolidada de adjuntar a las obras los retratos de los autores. Antes esto se hacía únicamente para los que habían muerto o para los que, en vida, eran reconocidos como escritores clásicos. Y si antes en el retrato se subrayaban los signos de los poderes estatales o de otro tipo (por ejemplo, la corona de laurel, el dedo señalando al busto del señor cantado por el poeta, los libros del poeta (la erudición), sus medallas (los méritos), etc.), ahora al lector le proponen mirar atentamente a la cara, como si, al recibir una importante información de esa persona desconocida, miráramos atentamente los rasgos de su cara y su mímica, buscando razones para la confianza o la desconfianza.

Los escritores de principios del siglo XIX no solamente viven, sino que se crean una biografía. La teoría del romanticismo y el ejemplo de Byron resultan aquí impulsos paralelos excepcionalmente favorables.

La diferencia entre la vida «extrabiográfica» y la biográfica consiste en que la segunda permite la causalidad de los acontecimientos reales a través de códigos culturales de la época (las biografías de grandes personajes, los textos artísticos —especialmente en esta época los teatrales— y otros modelos ideológicos). Además, los códigos culturales no solamente seleccionan los hechos relevantes de toda una masa de conductas vitales, sino que se convierten en un programa de una futura conducta que lo va acercando de forma activa a la norma ideal.

Especialmente remarcable en este sentido es el ejemplo de Pushkin, para quien la creación de su propia biografía fue objeto constante de sus esfuerzos, como lo fue su creación artística.

Al mismo tiempo, no podemos olvidar en qué medida cambió el estado literario de Ryleev después de su ejecución en la fortaleza de Pedro y Pablo. Para la generación de principios de 1820, para los contemporáneos de Pushkin, para los lectores del tipo de Delvig, Ryleev era un poeta secundario (cuyo talento era más que dudoso, aunque su obra fuera conocida en toda su extensión por ellos). Para la generación de Lermontov y de Guertsen, Ryleev está junto a Pushkin y a Griboedov, como uno de los primeros poetas rusos.

Crece fuertemente la mitologización biográfica. En este sentido, es típico el destino literario del poeta ruso más «sin biografía» de aquella época, I. A. Krylov. En torno a su nombre aparece toda una nube de leyendas biográficas, que constituye una mitología original. Es característico también el proceso de mitologización de la personalidad de Pushkin (testimonio de la transformación del poeta en «personaje histórico»), que se mantiene hasta nuestro tiempo y que es un elemento activo no solamente de la literatura de memorias, sino también de la literatura cuasi científica sobre el poeta.

Un testimonio brillante del crecimiento de la significación cultural de la biografía del escritor es la aparición de las pseudobiografías. La creación de la personalidad del escritor se convierte en una variedad de literatura (Kozma Prutkov). En el siglo XVIII existían poetas sin biografía. Ahora aparecen biografías sin poetas. Simultáneamente, la personalidad del portador del texto se convierte en objeto de investigación artística. Aparece así el problema del narrador.

La aparición del libro de P. L. Yakovlev, *El manuscrito del difunto Klementi Akimovich Jabarov, que contiene el razonamiento sobre el alfabeto ruso y su biografía escrita por él mismo y con un retrato y la reproducción de la caligrafía de este ilustre hombre* (Moscú, 1828), con la siguiente indicación: «Publica Evgueni Treteiski, librero ambulante», lo que se convirtió en una completa mixtificación: la biografía, el retrato, el facsímil de la letra, testimoniaban la realidad del autor que nunca existió. La aparición de las obras de Jabarov coincidió no de forma casual con el nacimiento de personajes literarios tales como Iván Petrovich Belkin, Rudy Panko, Irinei Modestovich Homozeika o Porfiri Baiski <sup>6</sup>.

Precisamente porque la biografía del escritor se percibe no como algo dado tan automáticamente como su existencia biológica, es posible una biografía ficticia o la pretensión de tener una biografía en casos de su ausencia real. Este último caso fue demostrado por Pushkin con el ejemplo de Iván Petrovich Belkin en la *Historia de la aldea de Goriujin*. De la misma forma que Goriujin no tiene historia, tampoco Belkin tiene biografía. La exposición del autor, convertida en pseudobiografía, pseudohistoria de Goriujin, crea la distancia entre el texto y su verdadero autor, Pushkin, por un lado, y el lector por otro.

---

<sup>6</sup> Como testimonio de la autenticidad de los datos biográficos y de la realidad de las personas inventadas actúan las indicaciones del lugar donde se conservan los manuscritos y los nombres de los editores. A(lexandr) P(ushkin), maestro de filosofía, miembro de diferentes sociedades científicas V. Bezglasny, etc.

Mientras la licencia para ser autor se daba como una especie de función socio-cultural indiscutible, la cuestión sobre la correspondencia entre las posibilidades del creador del texto y el tema que le era prescrito no podía surgir. El que no tenía plenos poderes fijados en el código de la cultura (que podía ser la inspiración divina, una prueba, la victoria en una competición, el reconocimiento de los entendidos, etc., pero siempre precediendo al derecho a la creación) producía solamente «no-textos» y, desde el punto de vista de dicha cultura, simplemente no existía. Ahora el derecho a ser autor se daba como autodeterminación y eran posibles los casos de un grado diferente de correspondencia/no correspondencia entre el autor y el objeto descrito.

Pushkin, en 1830, desarrolló este tema de forma minuciosa, creando toda una serie de imágenes portadoras de una conciencia ingenua, que describían una situación cuyo sentido profundo les era inalcanzable.

De esta forma, hacia los años 1830-1840, en Rusia se creó una situación muy interesante. En primer lugar, la importancia social del arte suponía en el escritor «una persona con biografía». En segundo lugar, «tener una biografía» significaba no solamente la presencia de determinados rasgos signícos por los cuales se reconocía una especie de código cultural de la personalidad (por ejemplo, los rasgos de «palidez», «taciturnidad», «mirada ardiente o apagada», «amor disimulado», «pasado enigmático», «muerte temprana» o «enfermedad mortal», ejemplificaban al héroe romántico; determinados rasgos podían leerse como una tarjeta de visita de «Mefistófeles», «Melmot», «vampiro», etc.). Ahora ya no es suficiente ser reconocido como

*Melmot,  
cosmopolita, patriota,  
Harold, cuáquero, hipócrita  
o llevar puesta otra máscara*

o tener en el alma «maldades, por lo menos tres», para que la sociedad te codifique como «persona con biografía». La biografía se convierte en un concepto *más complejo que la máscara elegida conscientemente*. Supone la presencia de una historia interna. Pero, por cuanto la historia se reconoce en este período como un movimiento de la inconsciencia a la conciencia, la biografía es un acto de autoeducación gradual dirigida a la claridad intelectual y espiritual. Tan sólo la «búsqueda de la verdad» da un pleno poder socio-cultural para crear obras que en el contexto de una determinada cultura pueden percibirse como sus textos.

Es esencial prestar atención a una circunstancia, característica precisamente de la cultura rusa: el derecho del escritor a la biografía y, respectivamente, el interés del lector por la vida del creador del texto y por su biografía surge mucho antes que estas mismas categorías cuando se trata de pintores, compositores o artistas. Según esto, se distinguía también el prestigio social de estas profesiones. La poesía, hasta que se convirtió en profesión, fue en el siglo XVIII compatible con un servicio estatal elevado, y cuando se convirtió en tarea profesional en torno a 1830 no afectó al estado social del autor, mientras que la escena y el pincel dejaron al autor en una situación humillante. Es conocido que la familia de F. Tolstoi (¡presidente de la Academia de Bellas Artes!) consideraba su fidelidad a la pintura profesional como una humillación para la familia. Este fenómeno tiene explicación.

En la Rusia de antes de Pedro el Grande, la literatura eclesiástica no era «un arte entre otros», sino que representaba la capa más alta de la creación de textos en un sentido axiológico. Esto está relacionado también con la idea de los textos sagrados como inspirados por Dios y con el especial papel de la palabra en la conciencia cultural de la Edad Media rusa. El que escribía la vida del santo era también partícipe de esa santidad.

En la cultura posterior a Pedro el Grande, lo eclesiástico fue sustituido funcionalmente por lo estatal. La poesía, como asunto estatal, heredó un prestigio cultural superior. Pero el poeta, como persona perteneciente al Estado, expresó su derecho a la biografía. La participación de la santidad fue sustituida por la participación de la verdad. Pero esta última exigía garantías extratextuales que nadie exigía del artista o del pintor.

Las normas de la biografía del escritor se fueron formando de modo gradual. En el siglo XVIII el primer paso de la introducción de la biografía del escritor en la cultura consistió en su igualación con el funcionario. En este sentido, la inclinación de las primeras biografías de los escritores en Rusia hacia los estereotipos del escalafón no fue un defecto ni un resultado de la «inmadurez» de sus autores, sino que surgía de una posición consciente. Sin embargo, existía también la tendencia opuesta, que se expresaba en la creación de ciclos alrededor de los nombres de escritores famosos de cuentos anecdóticos, que constituían un mito biográfico completo. La biografía del escritor es el resultado de la lucha entre el escalafón y la anécdota. Pushkin va a coleccionar anécdotas de la vida de Sumarokov, Barkov, Kostrov, Gnedich,

Milonov, pero según su camino vital propondrá un principio totalmente distinto: la biografía como acto creador <sup>7</sup>.

En los años 1830-1840, el tipo de biografía del escritor se convertirá en un campo no sólo de reflexiones y de esfuerzos conscientes, sino también de experimentación. Simultáneamente, aparecían también estereotipos negativos. Así, por ejemplo, F. Bulgarin, que fue un escritor destacado y bastante popular en su tiempo, que poseía un indudable talento de periodista, entró en la literatura precisamente por su biografía oscura. La cuestión de la independencia personal, de la integridad de opiniones testificadas por hechos de la biografía, se convirtió en criterio de confianza para el lector. En este sentido, la persecución, el exilio o el servicio militar, que podían amenazar al escritor en un sentido muy distinto al estereotipo de la biografía romántica, se convertían en objeto especial de atención. Compárese el retrato de Bestuzhev-Marlinski en *Cien literatos rusos* y de Polezhaev en la publicación de sus *Versos* (1857): el retrato de Bestuzhev con su *burka* <sup>8</sup> aludía a su exilio en el Cáucaso, mientras que el capote militar de Polezhaev aludía a su trágico destino. Ambos retratos sustituían una biografía imposible de publicar a causa de la censura.

El derecho del escritor a la biografía, conquistado por Pushkin y percibido por los lectores del primer tercio del siglo XIX, significaba, en primer lugar, el reconocimiento social de la palabra como acto (compárese en este sentido la polémica de Pushkin con Derzhavin) y, en segundo lugar, la idea de que en la literatura lo principal no es la literatura y de que la biografía del escritor en ciertos casos es más importante que su propia creación. La exigencia de ascetismo e incluso de heroísmo en el escritor se daba por supuesta. Precisamente así explicaba Belinski el hecho de que «el título de poeta, la condición de literato, hace ya tiempo que eclipsaron el falso esplendor de las charre-

<sup>7</sup> Pero la anécdota sobre Pushkin pasará a la esfera de la cultura de masas y Gogol la pone en boca de Jlestakov como signo característico del medio social: «Pero qué extraño compone Pushkin. Imagínese: ante él hay un vaso lleno de ron, el mejor ron, de unos cien rublos la botella de las que sólo guardan para el emperador austriaco, y después, tan pronto empieza a escribir, la pluma hace solamente: tr..., tr..., tr... No hace mucho tiempo escribió la siguiente obra: una medicina contra el cólera que los pelos se ponen de punta. Un burócrata se volvió loco cuando leyó» (Gogol, N. V. *Poln. sobr. soch.*: 14 T. Moscú, 1951. T. 4, pág. 294). En la cultura de masas contemporánea, la anécdota lucha activamente por su lugar en la biografía de Pushkin en numerosos «descubrimientos» sensacionales de autores no profesionales sobre el duelo o sobre las pasiones amorosas del poeta.

<sup>8</sup> Capote de fieltro que utilizan en el Cáucaso. Nota del traductor.

teras y las guerreras multicolores», y continuaba: «... aquí el público tiene razón: ve en los escritores rusos a sus únicos jefes»<sup>9</sup>.

Esta idea, por un lado, parece obligar al escritor a realizar en su vida lo que predica en el arte<sup>10</sup>, y, por otro lado, relaciona toda esta serie de problemas con una profunda tradición nacional: distinguir al escritor de toda una masa de artistas, ratificar su derecho a la biografía y la idea de que esta biografía debe ser la vida de un asceta; todo esto estaba relacionado con el hecho de que, en la cultura de la Rusia posterior a Pedro el Grande, el escritor ocupaba el lugar que en la etapa anterior se le concedía al santo, al predicador, al asceta y al mártir. Esta asociación descansaba en la fe en una fuerza especial de la palabra y en su relación íntima con la verdad. Tanto el santo como el escritor debían demostrar, con su ascetismo, su derecho a hablar en nombre de la Verdad Suprema.

El primero en comprender esto —y se horrorizó por ello— fue Gogol. En su artículo *El pintor histórico Ivanov*, Gogol, protestando contra la opinión que «estaba de moda» («¿Es que acaso nos has tomado por tontos? ¿Qué es eso de que hay una relación entre el alma y el cuadro? ¿El alma existe por sí sola y el cuadro existe por sí solo?»<sup>11</sup>), aseguraba lo inseparable de la creación y de la formación autodidacta, sin la que el artista «realmente se engañaría a sí mismo y a los demás, pese a su deseo de no hacerlo»<sup>12</sup>. En *El Retrato*, habiendo puesto en la base de la novela la inseparabilidad de la vida del pintor y de su creación, contrapuso dos imágenes: la del pintor laico, cuyo arte se convirtió en mentira, y la del monje pintor, que encuentra, en su afán por la perfección personal, «todos los grados posibles de paciencia y de esa abnegación inconcebible de la que apenas se pueden encontrar ejemplos en algunas vidas de santos»<sup>13</sup>. De aquí la exigencia planteada en *La confesión del autor*: «arder de modo evidente con un deseo de perfección ante todos»<sup>14</sup>. Este camino empujaba al escritor a ocupar la posición de predicador y de profeta.

<sup>9</sup> Belinski V. G. *Poln. sobr. soch.*: 13 T. Moscú, 1956. T. 1, pág. 217.

<sup>10</sup> En este sentido las palabras de Ryleev sobre el poeta tenían un carácter programático:

*Santa, alta dignidad del cantor*

*Está obligado a justificarla con sus hechos.*

(Ryleev K. *Poln. sobr. stiztovoreni*. Leningrado, 1971, pág. 172). Es conocido qué fuente de tormentos espirituales fue para Nekrasov el desacuerdo entre la biografía y la actividad creadora.

<sup>11</sup> Gogol N. V. *Poln. sobr. soch.* T. 8, pág. 333.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*. T. 3, pág. 133.

<sup>14</sup> *Ibidem*. T. 8, pág. 444.

Sin embargo, fue posible también otro camino que podría parecer totalmente opuesto, otro camino hacia la biografía.

En los años 1830-1840, bajo la influencia del éxito de las ciencias naturales, en la literatura orientada hacia el realismo se desarrolló la idea del escritor como un tipo de naturalista, del observador objetivo de los fenómenos sociales y psicólogo-experimentador. En 1831, Baratinsky editó *La gitana (La concubina)*, en cuyo prólogo escribió que en la literatura conviene ver «la ciencia, similar a otras ciencias, buscar en ella la *información* (la cursiva es de Baratinsky.I. L.)». «Los novelistas, los poetas representan las virtudes y los vicios que ellos notan, los impulsos que regulan las acciones humanas. Buscar en ellas aquello que no tienen los viajeros ni los geógrafos: noticias sobre las cosas que les provocan curiosidad; exíjales lo mismo que a los científicos: la verdad de los testimonios»<sup>15</sup>. Esta exigencia, que había sido la opinión del círculo de Pushkin en 1830, fue valorada por Belinski, en 1842, como «muy inteligente y sensatamente» expuesta. Ideas parecidas expresó Lermontov en el prólogo a su *Héroe de nuestro tiempo*, comparando al escritor con un médico. Podría parecer que esta opinión empujó a un imparable objetivismo y a quitarle interés a la biografía del escritor. Sin embargo, sucedió lo contrario. El conocimiento de pasiones secretas del ser humano y del laberinto de la vida social exigió del poeta sumergirse en ella. «Observador del corazón de profesión», como definió al escritor ya el mismo Karamzim, debe, personalmente como hombre, pasar a través del mundo del mal para ser capaz de representarlo de modo más real. En la declaración poética *Mi futuro en la niebla*, Lermontov representó el poeta que había recibido del Creador las copas del bien y del mal. El poeta elige el camino del vicio:

*En mí el mal ha luchado contra lo sagrado,  
he ahogado la voz de lo sagrado,  
he vertido lágrimas desde el fondo de mi corazón...*

Él comulga con la enfermedad de su generación:

*Como un fruto joven, privado de zumo,  
se secó en las tempestades del destino  
bajo el tórrido sol de la vida.*

---

<sup>15</sup> Baratynski E. A. *Poln. sobr. stijotvoreni*: 2 T. Leningrado, 1936. T 2, pág. 176.

Tan sólo después de esto el poeta es capaz de penetrar en el alma de otras personas:

*Entonces estoy preparado para la lid,  
audazmente penetré en los corazones de las personas  
a través de enigmáticos velos  
de las pasiones y conductas mundanas* <sup>16</sup>.

En la conciencia de Lermontov el poeta se dibuja con apariencia de profeta. No son casuales los versos incompletos en nombre de Dios:

*Metó el fuego en tu boca,  
daré mi poder a tus palabras* <sup>17</sup>.

Sin embargo, para Gogol el don de la profecía se compra con el precio del ascetismo personal, de la marcha del mundo hacia un servicio caballeresco-monacal a la verdad, para Lermontov se compra con una inmersión personal en el mundo que provoca en el autor repugnancia. B. V. Tomashevski mostró de forma convincente la relación de estas ideas con la escuela literaria de Balzac <sup>18</sup>.

Mediante esta orientación se determinaba, por lo visto, la conducta provocativa, característica de Lermontov, que obligaba a las personas a «quitarse los velos de las conductas mundanas». Con esto, al parecer, conviene relacionar los crueles experimentos del episodio con E. A. Sushkova: Lermontov representa en la vida lo que después deberá pasar a la novela. Sin embargo, el paralelo entre el escritor y el científico en el que insisten los literatos de 1840, se transforma de forma inesperada en una diferencia profunda: el científico-experimentador (esta imagen se relaciona a mitad del siglo pasado ante todo con el naturalista, con el biólogo, con el médico o con el químico) se encuentra fuera del experimento. Lermontov, al realizar en *La princesa Ligovskaia* los primeros experimentos de costumbrismo, experimenta consigo mismo y con E. A. Sushkova: para describir el vicio, es preciso «ahogar la voz de lo sagrado». La exigencia de convertirse uno mismo en laboratorio de observación de la humanidad, que se remonta a Rousseau, engendró, por un lado, la eclosión de los géneros autobiográficos (Lermontov, Guetzen, L. Tolstoi), y, por otro lado, el afán de

---

<sup>16</sup> Lermontov M. Yu. *Soch.*: 6 T. Moscú, 1954. T. 2, pág. 230.

<sup>17</sup> *Ibidem.* T. 2, pág. 309.

<sup>18</sup> Tomashevski B. «Proza Lermontova i zapadno-evropeiskaia literaturnaia traditsia» // *Lit. nasledstvo*. Moscú, 1941. T. 43/44. Págs. 502-507.

---

experimentar despiadadamente con su propia biografía. Detrás de esto estaba el convencimiento de que solamente «el hombre con biografía» (y ahora pasa a considerarse así aquel que personalmente experimentó las subidas y bajadas del ser humano) tiene derecho a ser creador de biografías ajenas. Una relación semejante con su propia biografía vamos a encontrar más tarde en A. Grigoriev.

Todo este complejo trabajo cultural se completará con la creación de dos grandes biografías: la de Tolstoi y la de Dostoyevski, biografías sin las cuales es impensable la percepción de la obra de estos escritores, ni la cultura del siglo XIX en general.

De esta forma, desde el punto de vista de la tipología, podemos distinguir oposiciones emparejadas: «el que da derecho a tener una biografía-el que recibe el derecho a tener una biografía», «el que tiene una biografía-el que crea la biografía de uno que tiene biografía». Así, en la literatura eclesiástica medieval, la santidad suprema hace santo al portador de una conducta particular, pero ella le da al hagiógrafo, subordinado por lo general a una norma más usual de conducta, el derecho a ser su biógrafo. Las complejas relaciones de estas categorías son características también de otras épocas. Hagamos notar tan sólo que en el sistema del romanticismo todas las funciones tienden a confluir: el que tiene biografía se da derecho a tenerla (es posible también la afirmación contraria: el que se arroga el derecho a la biografía, la tiene) y él mismo la escribe.

La estructura de la red tipológica de la correlación de las funciones y del paradigma de los papeles sociales, con ayuda de los cuales estas funciones se realizan, puede dar una clasificación útil de la tipología de las culturas.

# **DETRÁS DEL TEXTO: NOTAS SOBRE EL FONDO FILOSÓFICO DE LA SEMIÓTICA DE TARTU (ARTÍCULO PRIMERO)**

**Mijaíl I. Lotman**

Universidad de Tartu, Estonia

(Traducción del ruso de Rafael Guzmán)

**0.0.** En el presente trabajo quiero detenerme en algunos aspectos fundamentales del enfoque hacia el texto que fue formulado en los trabajos de mi padre, el profesor Iuri Mijailovich Lotman, y que estuvo en la base de la así llamada escuela semiótica de Tartu-Moscú.

Una particularidad de la escuela estructural-semiótica de Tartu es su textocentrismo: no es la lengua, ni el signo, ni la estructura, ni las oposiciones binarias, ni las reglas gramaticales, sino el texto el que es el centro de su sistema conceptual. A la escuela de Tartu se le ha dedicado un número significativo de publicaciones, que analizan desde diferentes puntos de vista su proceso de formación y su historia, sus postulados teóricos fundamentales <sup>1</sup>. La particularidad de mi trabajo consis-

---

<sup>1</sup> Mencionemos solamente dos monografías: A. Shukman. *Literature and Semiotics*.

te en que voy a hablar no de los postulados que fueron manifestados en diferentes publicaciones sobre el texto, sino sobre los que quedaron sin enunciar o insuficientemente articulados. En otras palabras, me interesan no tanto los textos de Tartu sobre el texto, cuanto lo que ha quedado fuera de estos textos, detrás de ellos.

**0.1.** Otra observación previa más. La metodología moderna de la ciencia exige fijar la posición del investigador en relación con el objeto investigado por él. En este sentido, mi posición plantea no sólo una serie de incomodidades (en primer lugar, de carácter psicológico), sino también, al parecer, una considerable ventaja. Por un lado, tuve la suerte de ser testigo del nacimiento, del proceso de formación y desarrollo de las normas teóricas y metodológicas de la escuela semiótica de Tartu. Mi propio proceso de formación como especialista está indisolublemente relacionado con este contexto: no tuve que aprender la lengua de la Escuela de Tartu; es, por decirlo así, mi lengua científica «natal». Por otro lado, procuré distanciarme, especialmente al principio y en la medida de lo posible, del carisma de mis padres y buscar mis propios caminos (me esforcé por irme del ambiente acentuadamente humanístico de los estudios de Tartu a zonas más «precisas» de la métrica, de la lingüística, de la cibernética); incluso geográficamente intenté separarme, trasladándome de Tartu a Tallinn. Y aunque más tarde aparecieron también algunas publicaciones, firmadas por mi padre y por mí, en realidad no fueron resultado de esfuerzos conjuntos: cada una de ellas se dividen con bastante precisión en partes, escritas por cada uno de los autores. Todo esto crea las premisas para la posibilidad de un efecto «estereoscópico»: voy a intentar analizar el problema desde el punto de vista interno y externo de manera simultánea.

**1.0.** I. M. Lotman no sólo no manifestó ningún interés por la argumentación filosófica y metodológica de sus concepciones, sino que incluso procuró ocultarlas. Por supuesto, esto estaba relacionado, en cierta medida, con la prensa ideológica: el estructuralismo de la escuela de Tartu encajaba mal en el dogma marxista (Compárese la *Introducción a las Lecciones de poética estructural*<sup>2</sup>). Pero no se trata sólo

---

*A study of the writings of Yu. M. Lotman.* Amsterdam, U. A. 1977 y P. Grzybek. *Studien zum Zeichenbegriff der sowjetischen Semiotik (Moskauer und Tartuer Schule).* Bochum, 1989.

<sup>2</sup> Yu. M. Lotman. *Leksii po strukturalnoj poetike.* Vyp. 1: (Vvedenie. Teoria stija). *Trudy po znakovym sistemam I* (TRÜ toim., #160). Tartu, 1964.

de esto, sino de la actitud de I. M. Lotman hacia la propia filosofía. Considera imprescindible advertirlo, en su obra seguramente más filosófica, con las siguientes palabras:

*Esta breve exposición de algunos principios investigadores que se presenta al lector no pretende tener un significado filosófico. El autor está muy lejos de pretensiones de este tipo*<sup>3</sup>.

Conviene subrayar que el distanciamiento de I. M. Lotman de la filosofía no estuvo relacionado con una insuficiente competencia en este área: I. M. Lotman conocía muy bien la filosofía en general y especialmente la filosofía europea de los siglos XVII-XIX, pero sus primeros trabajos científicos tenían no tanto un carácter filosófico cuanto un carácter interdisciplinar, situados en áreas limítrofes entre la crítica literaria, la historia y la filosofía. Sin embargo, también en estos trabajos la filosofía fue objeto, pero no método de investigación; pero cuando en los años 60 I. M. Lotman elaboró un enfoque fundamentalmente nuevo, se esforzó por evitar alusiones filosóficas. Y tan sólo un poco antes de su muerte se permitió algunas generalizaciones, próximas al discurso filosófico.

**2.0.** Cuando, en 1964, salieron sus *Lecciones de poética estructural*, que habían sentado las bases de la escuela de Tartu, y los números de *Trabajos sobre los sistemas de signos* que le siguieron después, en seguida quedó claro que eran percibidas hostilmente no sólo por los burócratas de la filología oficiosa, sino también por numerosos autores serios. Para que sea totalmente evidente que la cuestión residía aquí no sólo en la coyuntura política<sup>4</sup>, es suficiente citar los nombres del más eminente filósofo soviético A. F. Losev, del más grande filólogo soviético M. M. Bajtín y de autores cercanos a ellos, que mantuvieron una actitud atenta —por no decir hostil— hacia las ideas de la escuela semiótica de Tartu-Moscú<sup>5</sup>. El enfoque mostrado en las *Lecciones*

<sup>3</sup> Y. M. Lotman. «Kultura kak subekt i sama-sebe objekt». In: *Wiener slawistischer Almanach*, Bd. 23. 1989.

<sup>4</sup> Aunque Losev y Bajtín en su juventud pagaron su tributo al marxismo, en los años 60-70 fueron percibidas si no como figuras opuestas, sí por lo menos como figuras alternativas a la ciencia oficiosa.

<sup>5</sup> Bajtín tuvo una actitud benevolente hacia las publicaciones de Tartu, pero, más tarde, principalmente bajo la influencia del medio que le rodeaba, revisó su actitud. La actitud de la Escuela de Tartu hacia Bajtín fue, por el contrario, siempre positiva; basta con recordar que le dedicaron a él el sexto número de *Trabajos sobre los sistemas de signos*. En las páginas de las ediciones de Tartu tan sólo en una ocasión aparece una crí-

resultó en principio inaceptable para la tradición humanística rusa. Para comprender las razones de esta disensión conviene detenerse, aunque sea brevemente, en su descripción.

**2.1.** La mentalidad rusa, en general, y la cultura humanística, en particular, percibió de forma profunda y orgánica las ideas de la filosofía romántica alemana: Schelling, Fichte, y, en primer lugar, Hegel. Durante el período soviético, el hegelianismo, como «fuente» del marxismo, se convirtió en parte de la ideología oficial, pero también antes de la revolución la mayoría de los pensadores rusos un tanto significativos (con muy pocas excepciones: N. Feodorov, V. Rozanov, P. Florenski, L. Shestov), revelan una profunda relación —a veces muy inesperada— con el sistema de Hegel. Además, las diferencias políticas y de otro tipo no desempeñan prácticamente ninguna función: el hegelianismo constituye una parte orgánica de la concepción del mundo de los eslavófilos y occidentalistas, pensadores religiosos y ateístas, revolucionarios y reaccionarios. Se puede incluso afirmar que en ningún sitio más (incluida Alemania) la pasión por Hegel fue tan grande como en Rusia. Este hecho, ya de por sí curioso, se convierte en especialmente significativo sobre el fondo de una disconformidad tan grande con otro gran filósofo alemán, Kant. «La idea rusa experimentó una extraña indeosincrasia hacia la filosofía de Kant», afirma A. V. Ajutin en un ensayo con el curioso título de *Sofía y el diablo* (donde Sofía es esta idea filosófica rusa, y el diablo, se supone, Kant) <sup>6</sup>. No se puede decir que las ideas de Kant pasaran inadvertidas en Rusia, pero su interpretación trasladaba constantemente esta problemática gnoseológica al campo de la ontología.

O. Mandelshtam notó de alguna forma que la poesía rusa se había intoxicado de Ariosto y Tasso, debido a que no había recibido la vacuna previa de Dante. Parafraseando a Mandelshtam, se puede decir que la desgracia de la filosofía rusa reside en el hecho de que cayó bajo los encantos de Hegel, sin haber pasado previamente por la preparación en la escuela de Kant <sup>7</sup>.

---

tica hacia las ideas de Bajtín: en un breve comentario de M. L. Gasparov, dirigido no tanto contra el mismo científico como cuanto contra sus discípulos.

<sup>6</sup> A. V. Ajutin sabe de lo que escribe: pese a los intentos de parecer objetivo, este ensayo está totalmente lleno de la misma indiosincrasia. Antes de A. V. Ajutin la acusación más mordaz a Kant fue hecha antes incluso de la I Guerra Mundial por el filósofo-neoeslavófilo V. Erna, que tituló su panfleto antigermano *Ot Kanta k Kruppu* (*De Kant a Krupp*). Este no es el lugar para la polémica con A. V. Ajutin, sin embargo, es muy buena aquella Sofía para la que Kant es el demonio.

<sup>7</sup> Lo dicho, por supuesto, puede ser representado con una conocida simplificación: el fundador de la filosofía rusa V. S. Soloviov pasó por la escuela kantiana, muchas ideas

I. M. Lotman fue kantiano <sup>8</sup>. Aunque las notas sobre las ideas y obras de Kant se encuentran en él con poca frecuencia (por cierto, las más importantes de ellas se contienen en los trabajos de los últimos años), a lo largo de muchos años Kant fue su constante interlocutor, y, en las conferencias de I. M. Lotman, el nombre del pensador koenigsbergiano se recordaba con bastante más frecuencia que en los textos escritos. Pero incluso no se trata sólo de esto. Las principales teorías de la escuela de Tartu revelan una base kantiana clara.

**3.0.** Me detendré solamente en un ejemplo de influencia profunda de las ideas de Kant en la formación del paradigma del estructuralismo de Tartu. Su categoría central —el texto— no puede ser comprendido adecuadamente fuera de la epistemología kantiana. El texto es la cosa en sí (*Ding an sich*). Conviene hacer notar que la cosa en sí kantiana fue importante para el proceso de formación de la metodología de las investigaciones cibernéticas en 1950 y principios de 1960. Para la investigación de un sistema complejo fue elaborado el método de la «caja negra»: sabemos lo que llega a la entrada del sistema y lo que se obtiene a su salida, pero por principio no podemos mirar en su interior <sup>9</sup>. Estructuras análogas se hicieron populares también en las investigaciones semiótico-estructurales. Compárense los modelos «SENTIDO $\Leftrightarrow$ TEXTO» (I. Melchuk) en la lingüística y «TEMA $\Leftrightarrow$ TEXTO» (A. Zholkovski e I. Scheglov) en la poética. Por ejemplo, en el modelo «SENTIDO $\Leftrightarrow$ TEXTO» se supone que el lenguaje natural es esa caja negra a cuya entrada se presentan los sentidos, y a la salida se reciben los textos equivalentes a estos sentidos.

Todas estos postulados en la lingüística estructural y en la poética conviene interpretarlos sobre el fondo del paradigma saussureano (neo)platónico: la lengua (*langue*) es algo primario y absoluto (la *idea* platónica), mientras que el habla (*parole*) es solamente un reflejo imperfecto, la sombra de la lengua. Pero el texto es una variedad del habla. La paráfrasis cibernética del problema, según la cual la correla-

---

de Kant encontraron en la cultura rusa una resonancia viva (véase también más abajo sobre P. Florenski). Pero precisamente el carácter de reflexión de las ideas de Kant muestra también la inadecuación de sus percepciones: una cosa son las discusiones sobre el imperativo categórico, etc., otro tema totalmente distinto es el análisis crítico de las bases del conocimiento filosófico. La problemática epistemológica de la filosofía de Kant se interpreta en Rusia en clave ontológica.

<sup>8</sup> Una extraña impresión causa el intento reciente de presentar el platonismo como base de la semiótica de Lotman: R. Vetik. «Planonism of J. Lotman». In: *Semiotika V.* 99, #1/2 (1994).

<sup>9</sup> Compárense, por ejemplo, U. R. Eshbi. *Vvdenie v kibernetiku*. Moscú, 1959.

ción *lengua/habla* es la correlación entre el *código* (*code*) y el *mensaje* (*message*) solamente fortalece lo secundario del texto en relación con la lengua <sup>10</sup>. El estructuralismo se distingue de las tendencias de la lingüística que le precedieron no tanto por sus ideas y métodos nuevos, cuanto por la sustitución del objeto de investigación: para el estructuralista, la lengua no es totalmente lo mismo que, digamos, para el neogramático. El estructuralismo parece como si limpiara su parcela de investigación, quitando todo lo sobrante.

**3.1.** Una de las sentencias preferidas de I. M. Lotman proclama: «la piedra que rechazaron los albañiles, se hizo piedra angular» (*Salmos* 118, 22) <sup>11</sup>. El texto era «la piedra rechazada» del estructuralismo; I. M. Lotman lo hace piedra angular de la escuela de Tartu. A diferencia del estructuralismo clásico, para la escuela de Tartu el texto no es una realidad dada directamente, sino, al igual que la lengua, es un problema, la caja negra, la cosa en sí. El texto es absolutamente inmanente en relación con la actividad extratextual, se encuentran en relaciones de complementariedad. El texto es una estructura cerrada y autónoma, y precisamente como tal debe investigarse. Elementos aislados de esta estructura no tienen un valor autónomo; su valor (el *valeur* saussureano) se determina por un conjunto de funciones estructurales. De aquí el empeño por elaborar una metodología de análisis inmanente del texto (método de oposiciones semánticas) en los trabajos de 1960 <sup>12</sup>. Pero de aquí surge esa determinada desconfianza hacia las investigaciones en el campo de la intertextualidad: por cuanto cada elemento de la estructura del texto se caracteriza por su lugar en esta estructura, la semejanza material (o incluso la identidad) de los fragmentos de diferentes textos resulta poco significativa <sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Es preciso recordar también el intento de L. Hjelmslev de construir una metodología del estructuralismo sobre una base no platónica sino aristotélica (es curioso que, tras la glosemática en general y tras Hjelmslev en particular, se fortaleciera la fama del más difícil, sino el más incomprensible estructuralista, cuando en realidad se trata de la construcción del sistema más cercano al sentido común).

<sup>11</sup> A I. M. Lotman le gustaba citar esta sentencia del apócrifo *Evangelio de Tomás*, donde la formulación es aún más expresiva: «¡Muéstrame la piedra que los albañiles han desechado! Es la piedra angular».

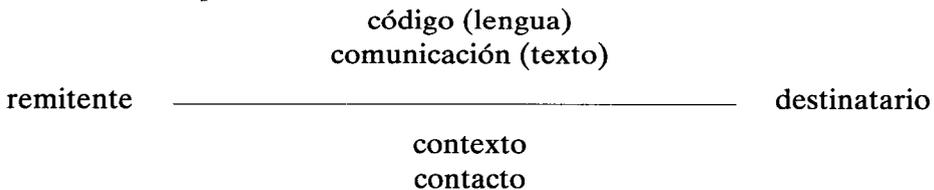
<sup>12</sup> Conviene mencionar la diferencia fundamental entre el método de construcción de series de oposiciones en los trabajos de Lotman y el método de la Escuela de Praga y, en menor medida, el de C. Levi-Strauss: las oposiciones fonológicas y morfológicas en la Escuela de Praga y las oposiciones semánticas en Levi-Strauss sirven para la descripción de la lengua, pero no para la del texto.

<sup>13</sup> En las investigaciones que siguieron a la publicación de *Lecciones de poética estructural*, I. M. Lotman prestó más atención a lo que en las *Lecciones* llamó «relaciones extratextuales» (véase más abajo). Sin embargo, estas relaciones se estudiaron no en

**3.2.** Sin embargo, la idea de inmanencia absoluta de la estructura del texto no sólo no anuló la cuestión sobre la relación del texto con la realidad extratextual, sino que, al contrario, la planteó todavía de forma más aguda. Ya *Las lecciones de poética estructural* concluye con una amplia sección dedicada a las relaciones extratextuales, que no generalizan lo dicho en las páginas anteriores, sino que esbozan las perspectivas de posteriores investigaciones.

3.2.1. Lo primero que fue objeto de revisión fue la correlación entre lengua y habla, fundamental para el estructuralismo. Desde el punto de vista del estructuralismo de Tartu, no se puede hablar de la supremacía de la primera sobre la segunda; además, no se puede hablar de la lengua y el habla por separado. En realidad, nos referimos a algo esencialmente distinto, por ejemplo, a la oposición glosemática (a fin de cuentas, aristotélica) de forma y sustancia, ligadas entre ellas por una relación de interdependencia. Para I. M. Lotman aquí lo más importante, en primer lugar, es el aspecto dinámico del problema <sup>14</sup>: el engendramiento del texto no es una realización automática de los potenciales de la lengua, sino una traducción, y la tensión dinámica entre la lengua y el texto resulta una de las fuentes de evolución del sistema semiótico.

3.2.2. Después fue objeto de revisión el esquema jakobsoniano de la comunicación <sup>15</sup>, en el que la lengua y el texto funcionaban como dos de los seis componentes:




---

términos de la correspondencia entre diferentes textos, o, incluso sus fragmentos, sino como relaciones estructurales en el espacio general de la cultura, estudiado como un todo. La posterior generalización de este enfoque conduce a la formación de la concepción de la semiosfera.

<sup>14</sup> La dinámica del sistema sígnico es uno de los conceptos claves de la Escuela de Tartu, que en gran medida corrige la oposición saussureana de sincronía y diacronía (aquí, como en muchos otros aspectos, se observa una evidente relación de la escuela de Tartu con el círculo lingüístico de Praga y con los trabajos más tardíos de R. O. Jakobson). La dinámica en el concepto de I. M. Lotman en parte se anticipa a la idea del entonces naciente generativismo, pero en parte fue polémicamente dirigida contra la idea de N. Chomsky, cuyo generativismo, en opinión de I. M. Lotman, no estaba relacionado con la dinámica original.

<sup>15</sup> R. Jakobson. «Closing statement on linguistics and poetics». In: T. Sebeok (ed.). *Style in language*. Cambridge (Mass.), 1960.

Según R. Jakobson el *remitente*, teniendo en cuenta el *contexto*, formula con ayuda de la *lengua un mensaje*, que con la presencia del *contacto* trasmite al *destinatario*. Pero, según I. M. Lotman, el acto de la comunicación no es en absoluto una transmisión de un mensaje ya elaborado: no sólo la lengua no es posible antes y fuera del texto, lo mismo ocurre también con los demás componentes jakobsonianos. El contexto es el cotexto (con-texto), no puede existir antes del texto, ni en la misma forma en la que el texto depende del contexto y el contexto depende del texto. El acto de la comunicación es el acto de la traducción, el acto de la transformación: el texto transforma la lengua, al destinatario <sup>16</sup>, establece el contacto entre el remitente y el destinatario, transforma al propio destinatario. Además, el texto se transforma él mismo y deja de ser idéntico a sí mismo.

**4.0.** Si los postulados iniciales de la escuela de Tartu, que se formaron en los años 60, referentes a la estática de los sistemas semióticos, se construyen sobre la base kantiana, su desarrollo en los años 70, que puso como piedra angular su dinámica, descubre ya otras bases filosóficas. La concepción según la cual el texto resulta diferente de sí mismo —incluyéndose (por ejemplo, en el proceso de comunicación) en todas las nuevas relaciones extratextuales, su estructura se complica constantemente, y la semántica se enriquece— obliga a recordar el logos autocreciente en Heráclito <sup>17</sup>. Aquí quiero referirme a una comparación con las ideas de F. Schiller y W. Humboldt, bastante menos eficaz, pero no por ello menos importante <sup>18</sup>.

I. M. Lotman consideraba a Schiller (a mi entender un poco exageradamente) un eminente pensador que había complementado y desarrollado de forma esencial el sistema de Kant, introduciendo en él una dimensión complementaria: la libertad y las categorías de dinámica y creación relacionadas con ella. Esto, en opinión de I. M. Lotman, creó las premisas para la superación de la antinomia *sujeto y objeto*, de esta maldición de la gnoseología europea. La cosa en sí resultó estar dotada de libertad creadora.

<sup>16</sup> Compárese el artículo de I. M. Lotman «Tekst i struktura auditorii» (*Trudy po znakovym sistemam* 9; TRÜ toim. 422), Tartu, 1977.

<sup>17</sup> Después de la conclusión de este trabajo, descubrí el índice y parte del texto del compendio de artículos de I. M. Lotman *Logos autocreciente*, que incluía tanto publicaciones ya conocidas como artículos destinados especialmente para ese volumen. Por cuanto el índice tenía en cuenta claramente material ya preparado (y no un plan para el futuro), y el mismo texto es la segunda copia mecanografiada, es posible que falten otras partes.

<sup>18</sup> Por lo que yo sé, I. M. Lotman no cita a W. Humboldt como filósofo. Sin embargo, hay que recordar que Humboldt influyó en el pensamiento filosófico ruso tanto directamente como gracias a la mediación de A. A. Potebnia.

En el campo del conocimiento plenamente humanístico, W. Humboldt expuso ideas parecidas, al proponer diferenciar la lengua como producto acabado (*εργον*) y como fuerza creadora (*ενεργεια*). En la tradición estructuralista, la concepción de Humboldt se interpretaba de tal forma que al *ergon* le corresponde el habla (texto), y a la *energeia*, la lengua; la base creadora de la actividad lingüística (el *langage* saussureano) está concentrado en la lengua. Esta idea de Humboldt fue importante también para el generativismo, a partir de ella construye N. Chomski, en gran medida, su crítica del estructuralismo.

**4.1.** La originalidad del enfoque de I. M. Lotman consiste en que para él *ενεργεια* es una propiedad, en primer lugar, del texto y no de la lengua. Esta idea, a primera vista bastante extraña, encuentra paralelo en la estética de Pavel Florenski, uno de los pensadores rusos más interesantes de principio del siglo xx. P. Florenski subrayaba que la obra de arte (es decir, el texto del arte) es simultáneamente *εργον* y *ενεργεια*. Así, el icono en el museo es *εργον*, la cosa como obra de arte está muerta; pero en el templo ya es *ενεργεια*. De esto P. Florenski saca la conclusión de la necesidad de crear museos de nuevo tipo: en lugar de museos de colecciones de *ergones* deben crearse museos que contribuyan al autodesarrollo de la *energeia* de las obras de arte <sup>19</sup>. Desde el punto de vista del estructuralismo de Tartu, la diferencia entre el icono en el museo y en el templo consiste en que en el museo se halla en un contexto ilimitado, rompiendo las relaciones extratextuales imprescindibles para su funcionamiento normal. Sin embargo, decir que el icono en un museo está totalmente muerto sería una simplificación: el mismo texto en gran medida crea su propio contexto; posee la capacidad de regenerar las relaciones extratextuales perdidas, de crear nuevas en lugar de las perdidas. El icono en el templo y el icono en el museo indudablemente viven una vida diferente, y las diferencias funcionales conducen a una divergencia estructural <sup>20</sup>; sin embargo, se puede hablar de la muerte de una obra artística solamente

<sup>19</sup> Los trabajos y las ideas de Pavel Florenski estuvieron muy cercanas a la escuela de Tartu y no es casual que, precisamente, en las ediciones semióticas de Tartu fueran publicados por primera vez algunos de sus trabajos más importantes. Conviene decir que P. Florenski queda un poco aislado entre los pensadores rusos de principios de siglo: dirigen hacia él críticas tendenciosas tanto los ateístas marxistas como los autores ortodoxos (G. Florovski, V. Zenkovski). Me parece que la causa es su kantianismo. Aunque muchas *ideas* de Kant fueron para P. Florenski totalmente inaccesibles, el *método* de su obra principal, *Stolp i utverzhdnie istiny*, se mantiene consecuentemente en la línea de la filosofía crítica de Kant.

<sup>20</sup> I. M. Lotman, A. M. Piatigorski. «Tekst i funktsia». V kn.: I. M. Lotman. *Izbrannye stati*, T. 1, Tallinn, 1992.

en el caso de que su destrucción física completa vaya acompañada de su destrucción completa en la memoria de la cultura. Así, el capítulo X de *Evgueni Onegin* quemado por Pushkin sigue viviendo en la memoria de la cultura rusa, dando señales de vida, a veces bastante curiosas.

**5.0.** Estos breves comentarios no tienen pretensiones de totalidad ni de sistematicidad. Su objetivo es otro: situar el paradigma conceptual de la escuela de Tartu en una determinada perspectiva filosófica. El hecho de que el descubrimiento de esa perspectiva resulte un asunto en absoluto sencillo se determina en gran medida por la actitud del fundador de la Escuela de Tartu hacia la filosofía. En conversaciones privadas ni una sola vez insistió en que la filosofía profesional sea, en nuestros días, un anacronismo (se refería a la filosofía occidental, hablar de la soviética no tenía ningún sentido). El filósofo profesional, en expresión suya, es un probador profesional de especias. El tiempo de la filosofía especulativa pasó ya, la especia debe darse con el plato principal. En relación con el saber científico, esto significa que el edificio científico no debe levantarse sobre unos determinados cimientos filosóficos formulados anteriormente, sino que la filosofía de la ciencia sólo es posible a partir de la generalización de los resultados recibidos.

# **SEMIÓTICA DE LA TRADUCCIÓN, TRADUCCIÓN DE LA SEMIÓTICA**

**Peeter Torop**

Universidad de Tartu, Estonia

(Traducción del ruso de Rafael Guzmán)

En el desarrollo de la teoría de la traducción y de la semiótica existe una cierta analogía. La teoría de la traducción, como ciencia interdisciplinar relativamente joven, se encuentra en un estadio de sinonimia científica, por la igualdad entre los diferentes trabajos o por su diferencia tan sólo en el nivel del metalenguaje empleado, llegando incluso a la compilación y al plagio. Este estado lleva a eminentes teóricos de la traducción a una sensación de estancamiento. Se puede hablar de dos reacciones principales ante esta situación. En la base de la primera reacción se encuentra el deseo de alcanzar una metodología comprensible, una unidad de autoconsciencia disciplinar. La segunda reacción está relacionada con la aspiración de elevar la comprensión mutua en el marco de una ciencia, de un monolingüismo disciplinar.

Como ejemplo de la primera reacción puede servir el teórico de la traducción alemán W. Wilss, que ve como salida del estancamiento la

ampliación de la perspectiva metodológica. Considera como una posibilidad la explicitación máxima del análisis del proceso de la traducción, que incorpora el estudio de problemas de traducción comunes, independientes de un par concreto de lenguas (*competence in translation*), a los problemas prácticos, que emanan de una pareja concreta de lenguas (*performance in translation*)<sup>1</sup>. Por tanto, distingue una ciencia de la traducción prospectiva (dificultades de la traducción, enseñanza de los traductores) y una ciencia de la traducción retrospectiva (análisis de errores, crítica de la traducción)<sup>2</sup>.

Como ejemplo de la segunda reacción puede servir el teórico de la traducción húngaro D. Radó, que considera la reevaluación de los trabajos científicos ya existentes como lo fundamental. En su opinión, la teoría de la traducción necesita ante todo elaborar una bibliografía completa de las investigaciones dispersas y la consecuente generalización y síntesis de los trabajos escritos desde perspectivas científicas totalmente diferentes<sup>3</sup>.

Ambos planteamientos suponen la aparición de discusiones metodológicas. Y es comprensible el temor de que estas discusiones no sean suficientemente productivas si no se alcanza una comprensión mutua en la utilización simultánea de metalenguajes diferentes e incluso herméticos. Por eso se escuchan llamadas para que las discusiones se limiten a un metalenguaje científico general y más o menos comprensible<sup>4</sup>. Por supuesto, esto es más difícil por cuanto en la teoría de la traducción no existe todavía un metalenguaje propiamente tradicional y estándar.

Si las dificultades metalingüísticas de la teoría de la traducción surgen de su interdisciplinariedad, las dificultades de la semiótica, como ciencia disciplinariamente más monolingüe, surgen de la ampliación de la problemática estudiada con ayuda de los métodos semióticos y del metalenguaje semiótico. Continuando el esquema de desarrollo de la semiótica, propuesto por U. Eco, y que incluye cuatro etapas (los años 60 como aproximación de la semiótica a la lingüística; finales de los 60 como una retirada gradual de los modelos lingüísticos; principios de

---

<sup>1</sup> Wilss, W. *The Science of Translation. Problems and Methods*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1982, 14-15.

<sup>2</sup> Wilss, W. *Op. cit.*, 159.

<sup>3</sup> Radó, D. *Basic Principles and Organized Research of the History, Theory and History of Theory of Translation. Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1985, 305.

<sup>4</sup> Bassnett-McGuire, S. *Translation Studies*. London, New York: 1980, pág. 134.

los 70 como preponderancia del interés por el engendramiento de textos, por el proceso de semiotización; mediados de los 70 como paso del estudio del engendramiento al estudio del consumo, a la recepción de los textos), J. Monaco considera una quinta etapa la institucionalización académica de la semiótica (*the academic establishment of semiotics*)<sup>5</sup>, que caracteriza ante todo a la tradición anglo-americana en el umbral de los años 80. Constata que la moda por la semiótica la hace peligrosa, los medios semióticos sirven para la recepción de un nuevo conocimiento solamente en manos de corifeos como Ch. Metz, U. Eco o R. Barthes. Pero en el desarrollo de toda ciencia se puede hablar de un período de estancamiento: *During the past few years, this once elegant system of thought has produced little of real intellectual value*<sup>6</sup>.

Estas son diferentes aristas de un mismo fenómeno. Por un lado, la abundancia de metalenguajes, que dificulta la comprensión recíproca en el marco de una sola ciencia. Por otro lado, la hiperexplotación de uno o dos metalenguajes a los que se traducen los resultados de todos los análisis, y esta misma traducción al metalenguaje semiótico crea la ilusión de un nuevo conocimiento, produce un cientificismo que lleva incluso a resultados triviales. El excesivo caos metalingüístico también dificulta el desarrollo y la transformación del metalenguaje en una lengua prestigiosa que determina la percepción<sup>7</sup>.

Para valorar de una forma más correcta las propiedades ontológicas del objeto estudiado se debe distinguir, si no de una forma lingüística sí metodológica, el objeto, su comprensión por medio del metalenguaje y la comprensión del propio metalenguaje; es decir, se debe distinguir en el análisis lo que emana de las propiedades del objeto estudiado y de las propiedades del metalenguaje.

Una posibilidad para esto es la así llamada traducción inversa del metalenguaje a la lengua objeto, la salida del sistema metalingüístico autosatisfactorio. Un buen ejemplo puede ser el semiótico polaco J. Pelc, que intentó comprender el sistema de Ch. Peirce precisamente fuera del metalenguaje de Peirce, conocer su pensamiento real: *I wish to find out what he actually had in mind. I therefore ask questions. And I would very much like to hear competent answers to these questions,*

---

<sup>5</sup> Monaco, J. *How to Read a Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1981, 340.

<sup>6</sup> Monaco, J. Op. cit., 340.

<sup>7</sup> Kahane, H. «A Typology of Prestige Language». *Language* 1986, vol. 62, n.º 3, 495-508.

---

*but answers that are not formulated according to the rules of Peirce's style and poetics which his followers and commentators sometimes adopt as their own* <sup>8</sup>.

Otra posibilidad surge del principio de la complementariedad: diferentes metalenguajes pueden estar próximos en los límites de una metodología interdisciplinar, es decir, tiene lugar una cierta traducción metodológica o una traducción a una metodología única. Esto significa un pensamiento relativamente preciso en una lengua imprecisa, compuesta por retazos de diferentes metalenguajes. La traducción metodológica es para la teoría de la traducción, al parecer, una posibilidad de salida del estancamiento. Al reconocer como objeto principal del estudio de la teoría de la traducción el proceso de la traducción, quisiéramos desarrollar la idea de I. Revzin y V. Rosenzveig de que «los tipos de realización del proceso de la traducción, incluida el de la traducción precisa, son únicos para todos los tipos de textos» <sup>9</sup>.

R. Jakobson parte en primer lugar de la lingüística cuando distingue, en su ya clásico trabajo, la traducción intralingüística (interpretación de los signos verbales mediante otros signos de esa misma lengua), la traducción interlingüística (interpretación de los signos verbales de una lengua mediante los signos de otra lengua) y la traducción intersemiótica o transmutación (interpretación de los signos verbales mediante sistemas sgnicos no verbales) <sup>10</sup>.

Desde el punto de vista del desarrollo de la teoría de la traducción parece más productivo la distinción entre traducción intratextual, textual y extratextual. La traducción intratextual significa una traducción completa o parcial de un texto a otro texto, y generalmente esta problemática de la palabra ajena, del texto en el texto, del intexto o intertexto, se estudia en el marco del análisis histórico-literario <sup>11</sup>. La traducción textual es la traducción en el sentido tradicional de la palabra, mientras que la traducción extratextual es la traducción de un texto, de un tipo de arte a otro (de la literatura al cine o al teatro, etc.), es decir,

<sup>8</sup> Pelc, J. «Several Questions to Experts in Peirce's Theory of Signs». *Versus* 1990, n.º 55/56, 14.

<sup>9</sup> Revzin, I., Rozentsveig, V. *Osnovy obschego i mashinnogo perevoda*. Moscú, 1964, 173. Compárese: Torop, P., «Protssess perevoda i nekotorye metodologicheskie problemy perevodovedeniá». *Trudy po znakovym sistemam*. XV. Tartu, 1982, 10-23.

<sup>10</sup> Jakobson, R. «On Linguistic Aspects of Translation». *Selected Writings*. 2. *Word and Language*. The Hague, Paris: Mouton, 1971, 261.

<sup>11</sup> Sobre este aspecto de la traducción véase: Torop P. «Problema inteksta», *Trudy po znakovym sistemam*. XIV. Tartu, 1981, 33-44.

el texto se saca de sí mismo. La traducción extratextual generalmente se estudia en los límites de la semiótica de Peirce <sup>12</sup> o de los estudios fílmicos o teatrales <sup>13</sup>.

Un mismo planteamiento metodológico ante problemas aparentemente tan diferentes descubre en mayor medida la ontología del texto, en general, y la ontología del texto traducido como un tipo especial de texto, en particular. Aparte de esto, partiendo del modelo teórico del proceso de la traducción se puede establecer, por ejemplo, una tipología, comparar diferentes tipos de adaptación cinematográfica, así como describir las posibilidades esenciales de la adaptación de un texto literario. Al mismo tiempo, el análisis de los filmes permite mirar de forma un poco diferente la traducción escrita.

La traducción metodológica permite también introducir, productivamente y sin dificultad, principios del análisis semiótico en la teoría de la traducción. Generalmente se mencionaba a la semiótica, ante todo, en relación con los problemas histórico-literarios de la traducción, con el reconocimiento de los signos culturales. En los últimos tiempos, la situación cambia un poco y la semiótica se considera útil para el análisis de la transmisión en la traducción de una comunicación no verbal, así como para el estudio de la interrelación entre el lector y el texto de la traducción <sup>14</sup>.

En los últimos tiempos, la atención ha pasado de la cultura de partida a la cultura de recepción. Incluso desde el punto de vista de la teleología de la traducción, G. Toury considera que la traducción no es la comunicación de un mensaje verbal a través de una barrera lingüístico-cultural, sino la comunicación en un mensaje traducido dentro de un determinado sistema lingüístico-cultural (*communication in translated messages within a certain cultural-linguistic system*) <sup>15</sup>. Pero acentuar la dialoguicidad en las relaciones entre el texto y el lector conduce de la codificación de la percepción por el propio texto a una determinación cultural. El planteamiento comunicativo enmascara la ontología del texto.

---

<sup>12</sup> Plaza, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo, 1987, 89-93.

<sup>13</sup> Compárese este aspecto de la traducción: Torop, P. «Kirjandus ja film», *Teater. Muusika. Kino* 1987, n.º 1, 16-25; P. Torop. «Literatura i film», *Kinovedcheskie zapiski* 1989, n.º 5, 9-24.

<sup>14</sup> Gentile, A. «The Application of Theoretical Constructs from a Number of Disciplines for the Development of a Methodology of Teaching in Interpreting and Translating», *Meta* 1991, vol. XXXVI, n.º 2/3, 347.

<sup>15</sup> Toury, G. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980, 17.

Al mismo tiempo, es preciso reflexionar sobre la idea, a primera vista paradójica, de A. Kasher de que no existen pruebas contundentes para considerar que la lengua natural, en su esencia, sea un sistema de comunicación: *Often, subscription to the view that natural language is in essence a system of communication is nothing more than an expression of some pre-theoretic, uncritical intuition* <sup>16</sup>.

La competencia lingüística es posible también sin una competencia cultural cuando la comunicación no posee un fin especial <sup>17</sup>, es decir, cuando el texto en la lengua ajena y el texto en la lengua nativa pueden ser percibidos de forma idéntica. Esto se puede ilustrar con la adaptación cinematográfica de la literatura. Por un lado, el texto literario se desmorona en partes, unidas después en un único filme. Parte del libro se conserva en la lengua natural en los diálogos de los personajes, parte de las descripciones se convierten en visuales, las reflexiones del autor las puede transmitir un locutor situado fuera de la escena, las emociones del autor pueden ser expresadas mediante el color, la luz, el escorzo y la música, el montaje transmite la trama. Por otro lado, puede compararse la adaptación cinematográfica con la lectura de un libro, donde los personajes hablan en una lengua, las descripciones de la naturaleza se dan en otra lengua, las reflexiones del autor en una tercera, etc. El problema del envejecimiento de las traducciones demuestra que la unidad lingüística de la traducción es incomparablemente menor que la del original. El lector de la traducción está cercano al espectador de la adaptación. Si la traducción o la película estimula la imaginación, libera los canales de la percepción, creando una unidad visual-acústica, la lengua propiamente dicha pasa a un segundo plano. Esto significa que la coherencia en la traducción se consigue no solamente en el nivel de la lengua. Antes de esto es imprescindible una unidad visual, lo que se actualiza en la adaptación.

Sobre la unidad visual escriben los propios traductores y directores de cine, no solamente los investigadores. Lo principal en el trabajo del traductor se considera la representación visual del texto, incluso antes de empezar el propio trabajo de la traducción <sup>18</sup> y consecuentemente

---

<sup>16</sup> Kasher, A. «On the Pragmatic Modules: a Lecture». *Journal of Pragmatics* 1991, vol. 16, n.º 1, 383.

<sup>17</sup> Agar, M. «The Biculture in Bilingual». *Language in Society* 1991, vol. 20, n.º 2, 174.

<sup>18</sup> Schulte, R. «Translation: An Interpretative Act through Visualization». *Translational Agent of Communication. A Special issue of «Pacific Moana Quarterly»* 1980, vol. 5, n.º 1, 82.

se considera un gran peligro de la traducción la desaparición de la representación visual del texto <sup>19</sup>.

En el marco del cronotopo, lo visual está estrechamente relacionado con lo temporal y, en el plano de la coherencia lingüística de la traducción, se puede afirmar que en la traducción esta frecuente ausencia de unidad en la utilización del tiempo gramatical surge en muchos casos de la incapacidad de la representación visual del texto, de la comprensión de los cronotopos del texto.

Los análisis demuestran que incluso el lector que no puede valorar la calidad lingüística de la traducción, es capaz de distinguir, sin embargo, una buena o mala traducción. Por ejemplo, en Georgia, dieron a leer a dos grupos diferentes de personas, georgianos que dominaban el ruso y rusos que no dominaban el georgiano, fragmentos de nueve traducciones de *Merani* de Baratashvili y seis traducciones de *El guerrero con piel de tigre*. Ambos grupos fueron unánimes en la distinción de la peor traducción y estuvieron muy cercanos en la definición de la mejor. A los rusos les gustaba más *El guerrero...*, de Zabalotski; en segundo lugar, pusieron la traducción de Petrienko, y los georgianos al revés. Ambos grupos no supieron explicar por qué no les gustaba la traducción de Pasternak <sup>20</sup>.

Por experiencia propia puedo añadir la actitud de los lectores hacia las nuevas redacciones de traducciones que se han quedado anticuadas por su lengua. La renovación del texto, tan sólo desde el punto de vista de la redacción, viola tanto la unidad interna del texto que muchos lectores prefieren las traducciones antiguas pero internamente más unidas.

Por supuesto, la visualidad y, en un sentido más amplio, la perceptibilidad difícilmente se someten a análisis. Por ejemplo, una traductora estonia de la literatura francesa llegó por primera vez a París a una edad ya avanzada. Pero al volver dijo que para la actividad traductora el viaje había dado poca cosa, ella recordaba solamente algunos olores.

Ejemplos parecidos demuestran que en la actividad traductora, tanto en la etapa de engendramiento como en la de percepción del texto, más importante que el logro de la unidad lingüística es el de la unidad perceptiva. La unidad perceptiva puede lograrse en el nivel de

---

<sup>19</sup> Caws, M. A. «Literal or Liberal: Translating Perception». *Critical Inquiry* 1986, vol. 13, n.º 1, 60-61.

<sup>20</sup> Dzharshveishvili R. *Psijologuicheskaia problema judozhestvennogo peregoda*. Tbilisi: Metsiereba, 1984, 54-60.

la lengua y también mediante comentarios dentro o fuera del texto de la traducción. El texto puede ser plurilingüe, en el sentido lingüístico o semiótico, pero ese plurilingüismo debe subordinarse no a leyes de coherencia lingüística sino a las de coherencia semiótica del texto, sea ésta la utilización del ruso y del francés en *Guerra y paz*, de Tolstoi, la mezcla del inglés y el francés en la literatura canadiense o la adaptación cinematográfica de cualquier texto literario.

Si el director de la adaptación está obligado simplemente a poner el texto literario en partes transmisibles y perceptibles por diferentes canales, en la actividad traductora tan sólo ahora se empieza a tener conciencia de que el texto literario se comunica con el lector no sólo por medio de la lengua. Y el traductor tiene la posibilidad, y con frecuencia la necesidad, de poner el texto en partes para comprender el plurilingüismo semiótico del texto como coexistencia y no como mezcla de lenguas. En el sentido semiótico, la traducción de un texto siempre significa una traducción simultánea de unas cuantas lenguas, y la principal cuestión consiste en cómo conservar la coherencia sin mezclar estas lenguas <sup>21</sup>.

Es inaccesible para el traductor el sincretismo del autor del original, él como director de la adaptación está obligado a concretar lo inconcreto y a explicitar lo implícito, a comprender las lenguas del texto por separado para unir las de nuevo en la traducción. Para esto, junto con la estructura del texto, se debe estudiar la estructura del mundo en el texto, la relación de los cronotopos de la imagen de la realidad que tiene el autor, de la concepción artística de la obra y del cronotopo del personaje. Su simultaneidad y, al mismo tiempo, su distinción crean también la base imprescindible para el análisis de la traducción y para la comprensión de la técnica que permite alcanzar la coherencia, incluso en una situación de violación del sincretismo del original y de la explicitación del plurilingüismo semiótico.

---

<sup>21</sup> Compárese esto con el llamamiento a conservar la pureza de las lenguas en una sociedad plurilingüe: Mezei, K. «Speaking White. Literary Translation as a Vehicle of Assimilation in Quebec». *Canadian Literature* 1988, 11-23.

# IURI M. LOTMAN Y LA ESCUELA SEMIÓTICA DE TARTU-MOSCÚ: BIBLIOGRAFÍA EN ESPAÑOL, FRANCÉS, INGLÉS, ITALIANO, PORTUGUÉS Y ALEMÁN

**Manuel Cáceres Sánchez**

Universidad de Granada

## **Nota previa.**

La bibliografía que aquí se ofrece pretende actualizar la selección bibliográfica de (y sobre) Iuri Lotman y la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú que, en 1993, presenté en la revista *Discurso*.

En ese mismo año, apareció en Tallinn el tercer volumen de la *Antología de artículos* de Iuri Lotman, al final del cual figura una *Lista de trabajos de I.M. Lotman*, preparada por L. Kiselev. Este repertorio bibliográfico, que abarca lo publicado por Iuri Lotman entre 1949 y 1992, contiene 813 entradas. La mitad de éstas corresponden a publicaciones en lengua rusa, mientras que casi todas las restantes son traducciones de sus trabajos a otras lenguas: estonio, alemán, francés, español, portugués, italiano, inglés, rumano, sueco, húngaro, polaco, finés, lituano, japonés, serbocroata, checo, eslovaco, etc.

Aunque esa recopilación no recoge exhaustivamente libros y artículos publicados en lenguas distintas a la rusa, es interesante comprobar, por ejemplo, que, desde 1950, se publican artículos de Lotman en estonio (muchos de

ellos en periódicos y revistas culturales); que las traducciones inglesas (desde 1973) son posteriores a las primeras que se dan a conocer en italiano (1967), francés (1964), rumano (1967), checo (1968) o alemán (1959); o que los trabajos de Lotman tienen especial eco en países eslavos como Polonia o las antiguas Checoslovaquia y Yugoslavia.

En las páginas siguientes se recogen unos 700 títulos, casi 200 más que los citados en *Discurso*. Como entonces, nuestra bibliografía tiene en cuenta exclusivamente lo publicado en español, inglés, francés, italiano, portugués y alemán. Cuando existe traducción al español, se cita en primer lugar, y a continuación, por orden cronológico, las publicaciones en las demás lenguas. Además, se indica, cuando ha sido posible, el lugar y el año de publicación del trabajo original (B, Budapest; D, Debrecen; L, Leningrado; M, Moscú; R, Riga; S, Saransk; T, Tartu; Tal, Tallinn; V, Varsovia).

Mantengo también la división en cinco partes, aunque he introducido en la estructura de la bibliografía de Iuri Lotman la distinción entre sus libros (los que aparecieron en ruso como tales) y los compendios de artículos editados, por ejemplo, en Italia o en Alemania. Cuando en los compendios o libros monográficos figuran, además de Lotman, otros autores o editores (Uspenski, Escuela de Tartu...) se citan en el apartado 2.1. (**MONOGRAFÍAS. Libros**):

1. BIBLIOGRAFÍAS.

2. MONOGRAFÍAS.

2.1. Libros.

2.2. Revistas.

3. BIBLIOGRAFÍA DE IURI M. LOTMAN

3.1. Libros.

3.2. Compendios de artículos.

3.3. Artículos.

3.4. Trabajos en colaboración.

3.5. Entrevistas.

4. BIBLIOGRAFÍA DE LA ESCUELA SEMIÓTICA DE TARTU-MOSCÚ.

5. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LOTMAN Y LA ESCUELA SEMIÓTICA DE TARTU-MOSCÚ.

Agradezco a Desiderio Navarro y a Jüri Talvet las informaciones que, desde Cuba y Estonia, me han hecho llegar y que han enriquecido este trabajo bibliográfico.

1. BIBLIOGRAFÍAS

AA. VV. (1982). *Finitis Duodecim Lustris*. 60-... , Tallinn, , 176 páginas.

AA. VV. (1991). *Papers of Tartu University on Russian Literature and Semiotics (1958-1990). Bibliographical Index*. Tartu: Tartu University/Dept. of Russian Literature.

CÁCERES SÁNCHEZ, M. (1993). «Selección bibliográfica». *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria* 8, 139-184.

---

- EIMERMACHER, K. (1974). *Arbeiten Sowjetischer der Moskauer und Tartuer Schule (Auswahlbibliographie)*. Kronberg: Scriptor, 180 páginas (*Skripten Literaturwissenschaft*, 14).
- EIMERMACHER, K. y SHISHKOFF, S. (1977). *Subject Bibliography of Soviet Semiotics. The Moscow-Tartu School*. Ann Arbor: University of Michigan, 153 páginas.
- FERRARI-BRAVO, D. (1978). «La scienza letteraria sovietica in Italia. Saggio bibliografici 1960-1977». *Strumenti Critici* 36-37 (Torino, Ottobre), 353-417.
- KISELEV, L. (1993). « . . . [Lista de trabajos de I. M. Lotman]». En Iuri M. Lotman, [Artículos escogidos en tres tomos]. Tallinn: Aleksandra Publishers, tomo III, 441-482.
- SHUKMAN, A. (1978). «The Moscow-Tartu Semiotics School: A Bibliography of Works and Comments in English». *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3, 593-601.

## 2. MONOGRAFÍAS

### 2.1. Libros

- BARAN, H., ed. (1974). *Semiotics and Structuralism. Readings from the Soviet Union*. White Plains, N.Y.: International Arts and Sciences, 367 páginas.
- BROMS, H. y KAUFMANN, R., eds. (1988). *Semiotics of Culture. Proceedings of the 25th Symposium of the Tartu-Moscow School of Semiotics, Imatra, Finland, 27th-29th July, 1987*. Helsinki: Arator, 272 páginas.
- COMUNICACIÓN, ed. (1972). *Los sistemas de signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético*. Madrid: Alberto Corazón (Trad. de Gloria Kue).
- ECO, U. y FACCANI, R., eds. (1969). *Semiotica della letteratura in URSS*. Milano: Bompiani.
- EIMERMACHER, K., ed. (1986). *Semiotica Sovietica. Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu Sekundären Modellbildenden Zeichensystemen (1962-1973)*. Aachen: Rader.
- (1987). *Cultural Semiotics in the Soviet Union*. Bochum: Studienverlag.
- EIMERMACHER, K. y GRZYBEK, P., eds. (1991). *Zeichen-Text-Kultur. Studien zu den sprach und kultursemiotischen Arbeiten von Vjac.Vs Ivanov und V. N. Toporov*. Bochum: Brockmeyer.
- EIMERMACHER, K., GRZYBEK, P. y WITTE, G., eds. (1989). *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory. Studien zur Literatur und Kulturtheorie in Osteuropa*. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer.
- ENG, J. V. DER y GRYGAR, M., eds. (1973). *Structure of Texts and Semiotics of Culture*. The Hague/Paris: Mouton.
- FACCANI, R. y ECO, U., eds. (1969). *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*. Milano: Bompiani.
- FAWCETT, R. P. et alii, eds. (1984). *The Semiotics of Culture and Language. Vol. 2: Language and other Semiotic Systems of Culture*. London/Dover: Pinter.
- FLEISCHER, M. y GRZYBEK, P., eds. (1989-1991). *Znakolog. An International Yearbook of Slavic Semiotics*. Bochum: IFISS, Vols. 1 (1989), 2 (1990), 3 (1991).
- HALLE, M. et alii, eds. (1984). *Semiosis: Semiotics of the History of Culture*. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions N.º. 10.

- KIEFER, F., ed. (1973). *Trends in Soviet Theoretical Linguistics*. Dordrecht/Boston: Reidel, 438 páginas.
- KRISTEVA, J. et alii, eds. (1971). *Essays in Semiotics. Essais de sémiotique*. The Hague/Paris: Mouton.
- LOTMAN, J. y ESCUELA DE TARTU (1979). *Semi tica de la Cultura*. Madrid: Cátedra, 245 páginas (Introd., Seleccion y notas de J. Lozano; trad. de Nieves Méndez).
- LOTMAN, Y. M. y OUSPENSKI, B. A., eds. (1976). *Travaux sur les systèmes de signes.  cole de Tartu. Textes choisis et présentés par J.M. Lotman et B.A. Ouspenski, traduits du russe par Anne Zouboff*. Bruxelles: Complexe, 249 páginas.
- LOTMAN, J. M. y USPENSKIJ, B. A., eds. (1973). *Ricerche semiotiche (Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS)*. Torino: Einaudi, 470 páginas.
- LOTMAN, J. M. y USPENSKIJ, B. A. (1975). *Tipologia della cultura* (a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri. Prefazione di Remo Marzaduri). Milano: Bompiani, (1987); ediz one ridevuta e corretta, Milano: Bompiani («Saggi Tascabili»), 1995, 299 páginas.
- LOTMAN, J. M. y USPENSKIJ, B. A. (1975a). *Semiotica e cultura*. Milano/Napoli: R. Ricciardi, LXXX-138 páginas (Trad. e Introd. D. Ferrari Bravo).
- LUCID, D. P., ed. (1977). *Soviet Semiotics*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1988, 259 páginas.
- MARANDA, P., ed. (1974). *Soviet Structural Folkloristics*. The Hague/Paris: Mouton, Vol. I.
- NAKHIMOVSKI, A. D. y STONE NAKHIMOVSKI, A., eds. (1985). *The Semiotics of Russian Cultural History: Essays*. Ithaca/London: Cornell University Press, 299 páginas.
- O'TOOLE, L. M. y SHUKMAN, A., eds. (1975,1976). *Poetika. Russian Poetics in Translation*. Colchester: University of Essex, 3 vols. [vol. 1 (1975), 77 p gs.; vol. 2 (1976), 84 p gs.; vol. 3 (1976), 81 p gs.].
- PREVIGNANO, C., ed. (1979). *La semiotica nei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*. Milano: Feltrinelli.
- SCHNAIDERMAN, B., ed. (1979). *Semi tica Russa*. S o Paulo: Perspectiva, 307 páginas.
- SHUKMAN, A., ed. (1984). *The Semiotics of Russian Culture*. Ann Arbor: University of Michigan/Dep. of Slavic Languages and Literature, 341 páginas.

## 2.2. Revistas

- (1968). *Tel Quel (La sémiologie aujourd'hui en URSS)* 35.
- (1973). *Change (Transformer/Traduire)* 14.
- (1974). *Soviet Studies in Literature: A Journal of Translation* 10, 4.
- (1976). *Dispositio (Soviet Semiotics of Culture)* 3, 1.
- (1976). *Soviet Studies in Literature* 12, 2.
- (1977). *Russian Literature* 5, 1.
- (1978). *New Literary History (Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology)* 9, 2.
- (1980). *Strumenti Critici* 42-43.
- (1993). *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria (Iuri M. Lotman y la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú, treinta años después)* 8.
- (1993). *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje (La Escuela de Tartu. Homenaje a Iuri M. Lotman)* 9.

### 3. BIBLIOGRAFÍA DE IURI M. LOTMAN

#### 3.1. Libros

- (T, 1964). *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik: Einführung, Theorie des Verses*. München: Fink, 1972, 233 páginas (Ed. K. Eimermacher y W. Jachnow).
- (M, 1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978 (1982<sup>2</sup>), 364 páginas (Trad. Victoriano Imbert). *Die Struktur Literarischer Texte*, München: Fink, 1972, 430 páginas (Ed. R.-D. Keil). *Die Struktur des Künstlerischen Textes*, Frankfurt: Shurkamp, 1973, 470 páginas. *La struttura del testo*, Milano: Mursia, 1972 (1985<sup>2</sup>), 361 páginas (Ed. E. Bazzarelli). *La structure du texte artistique*, París: Gallimard, 1973, 415 páginas (Pref. H. Meschonnic). *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor: Michigan Slavic Cont., 1977, 300 páginas. *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, 1978, 479 páginas.
- (L, 1972). *Die Analyse des poetischen Textes*. Kronberg: Scriptor, 1975, 203 páginas (Trad. R. Grübel). *Analysis of the Poetic Text*. Ann Arbor (Mich.): Ardis, 1976, 309 páginas (Ed. y trad. Johnson D. Barton; Bibliogr. L. Fleishman).
- (Tal, 1973). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, 153 páginas (Versión castellana del original ruso de José Fernández Sánchez y revisión general de Joaquim Romaguera i Ramió). *Semiotics of Cinema*, Ann Arbor (Mich.): Ardis, 1976, 106 páginas. *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik der Films*, Frankfurt: Syndikat Autoren und Verlagsgesellschaft, 1977, 162 páginas. *Sémiotique et esthétique du cinéma*, Paris: Seuil, 1977, 188 páginas. *Estética e Semiótica do cinema*, Lisboa, 1978, 182 páginas. *Introduzione alla semiotica del cinema*, Roma: Officina, 1979, 141 páginas; Edizioni del Prisma, 1994, 175 páginas (trad. G. Beltrame).
- (T, 1975). *Il testo e la storia: L'«Evgenij Onegin» di Puškin*. Bologna: Il Mulino, 1985, 179 páginas (Trad. M. Boffito; ed. C. Strada Ianovič; introd. V. Strada).
- (L, 1981). *Alexander Puschkin*. Leipzig: Reclam, 1989, 419 páginas. *Puškin. Vita di Aleksandr Sergeevič Puškin*, Padova: Liviana, 1990, XX-226 páginas (trad. F. Fici Giusti).
- (M, 1993). *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. Milano: Feltrinelli, 1993, 224 páginas (trad. Caterina Valentino).
- (1994). *Cercare la strada. Modelli della cultura*. Venezia: Marsilio, 1994, 108 páginas (trad. N. Marcialis; introd. M. Corti).

#### 3.2. Compendios de artículos

- (1974). *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur and Kultur*. Kronberg: Scriptor, 1974, 452 páginas.
- (1980). *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*. Roma/Bari: Laterza (Biblioteca de Cultura Moderna, 834), 1980, 234 páginas (ed. S. Salvestroni).
- (1981). *Kunst als Sprache: Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*. Leipzig: Reclam, 1981, 501 páginas.

- (1984). *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*. Bologna: Il Mulino, 1984, 346 páginas (Ed. C. Strada, trad. M. Boffito).
- (1985). *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio, 1985 (1992<sup>2</sup>), 311 páginas (Trad. e introd. S. Salvestroni).
- (1990a). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. New York/London: I.B. Tauris, 1990, 288 páginas (Transl. by Ann Shukman; introd. by Umberto Eco).
- (1990b). *Sémiotique de la culture Russe. Études sur l'histoire*. Lausanne, 1990, 516 páginas.

### 3.3. Artículos

- (1959). «Neue Materialien über die Anfänge der Beschäftigung mit Schiller in der russischen Literatur». *Wissenschaftliche Zeitschrift der E. Moritz Arnd-Universität Greifswald. Gessellschafts und Sprachwissenschaftliche Reihe* 8, 516 (1958-1959), 419-434.
- (T, 1962). «Le origini della corrente tolstoiana nella letteratura russa degli anni 1830-40». En *Tolstoj oggi*, 313-394. Firenze, 1980.
- (1963). «Die Entwicklung des Romans in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts». *Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik* 1, 28 (Berlin, 1963), 22-51.
- (T, 1963). «Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura». En R. Barthes y otros, *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970, 107-123. «Sur la délimitation linguistique et littéraire de la notion de structure», *Linguistics* 6 (The Hague, 1964), 59-72. «Zur Distinktion des linguistischen und des literaturwissenschaftlichen Strukturbegriffs», en *Formalismus, Strukturalismus Geschichte*, Kronberg: Scriptor, 1974, 105-120; y en *Textsemiotik als Ideologiekritik*, Frankfurt, 1977, 131-148.
- (T, 1964a). «Le hors-texte». *Change* 6 (Paris, 1970), 68-81 [De su libro T, 1964].
- (T, 1964b). «Le problème de la traduction poétique». *Change* 14 (Paris, 1973), 14-18 [De su libro T, 1964].
- (T, 1964c). «Texte et hors-texte». *Change* 14 (Paris, 1973), 32-44 [De su libro T, 1964].
- (T, 1964d). «Zwei Kapitel zur strukturellen Poetik». *Sprache im technischen Zeitalter* 38 (Apr.-Jun. 1971), 110-120 [De su libro T, 1964].
- (T, 1964e). «Introducción a las lecciones de poética estructural». *La Gaceta de Cuba. Criterios* [Primera época] 105 (La Habana, Agosto-Septiembre 1972), 30-32; y con el título «Lecciones de poética estructural (Introducción)», en *Textos y contextos: Una ojeada en la teoría literaria mundial* (Selección, traducción y prólogo de Desiderio Navarro), Vol. I, La Habana: Arte y Literatura, 1986, 141-156 [De su libro T, 1964].
- (T, 1964f). «Discurso d'apertura». En Prevignano, ed. (1979), 188-190.
- (1965). «Lomonosovs Stellung in der Geschichte des russischen gesellschaftlichen Denkens». *Zeitschrift für Slawistik* X, 5 (Berlin, 1965), 682-701.
- (T, 1965a). «The Problem of Meaning in Secondary Modeling Systems». *New Literary History* (1977), 22-37.

- (T, 1965b). «Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi». En Lotman y Uspenskij (1975), 183-192.
  - (T, 1966a). «Valor modelizante de los conceptos de “fin” y “principio”». En Lotman y Escuela de Tartu (1979), 199-203. «Funzione modellizzante dei concetti di “fine” e “inizio”», *Il verri* 2 (1973), 25-31; con el título «Valore modellizzante dei concetti di “fine” e “inizio”», en Lotman y Uspenskij (1975), 135-141. «On the Modeling Significance on the Concepts “Beginning” and “End” in Artistic Texts», *Russian Poetics in Translation*, Vol. 3, *General Semiotics* (Colchester, University of Essex, 1976), 7-11. «La signification modélisante des concepts de “fin” et de “début” dans les textes artistiques», en Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 197-201. «Die modellbindende Bedeutung der Begriffe “Anfang” und “Ende” in künstlerischen Texten», en Eimermacher, ed. (1986), 829-834.
  - (T, 1966b). «The Structure of Eugene Onegin». En *Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin*. Bloomington, 1988, 91-114.
  - (T, 1966c). «Problems in the Tipology of Texts». En Lucid, ed. (1977), 119-124.
  - (1967). «Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica». *Strumenti Critici* 1, 2 (Torino, 1967), 107-127.
  - (M, 1967). «Los estudios literarios deben ser una ciencia». En *Textos y contextos: Una ojeada en la teoría literaria mundial* (Selección, traducción y prólogo de Desiderio Navarro), Vol. I, La Habana: Arte y Literatura, 1986, 73-86.
  - (T, 1967a). «Tesi sull'Arte come sistema secondario di modellizzazione». En Lotman y Uspenskij (1975a), 1-27.
  - (T, 1967b). «El problema de una tipología de la cultura». *Casa de las Américas* 71 (La Habana, 1972), 43-48; en *Comunicación*, ed. (1972), 85-98; y en *Semiótica y praxis*, Barcelona: Redondo, 1973. «Problèmes de la typologie des cultures», *Social Science. Information sur les sciences sociales* VI, 2/3 (Apr.-Jun. 1967), 29-38; y en Kristeva y otros, eds. (1971), 46-56. «Il problema di una tipologia della cultura», en Faccani y Eco, eds. (1969), 309-318. «Problems in the Tipology of Culture», en Lucid, ed. (1977), 213-221. «Sobre o problema da tipologia da cultura», en B. Schnaiderman, ed. (1979), 31-41.
  - (T, 1967c). «L'opposizione 'onore-gloria' nei testi profani del periodo di Kiev del Medioevo russo». En Lotman y Uspenskij (1975), 251-269.
  - (1968). «Die Frühankklärung und die Entwicklung des gesellschaftlichen Denkens in Russland». *Studien zur Geschichte der Russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik* III (Berlin, 1968), 93-119, 557-559.
  - (T, 1968a). «Sémantique du nombre et type de culture». *Tel Quel* 35 (1968), 24-27. «Numerical Semantics and Cultural Types», en Lucid, ed. (1977), 227-231.
  - (T, 1968b). «Zwei Gedicht-Analysen». En Eimermacher, ed. (1986), 429-455.
  - (T, 1968c). «Numerical Semantics and Cultural Types». En Lucid, ed. (1977), 227-231.
  - (T, 1968d). «Il problema dello spazio artistico in Gogol'». En Lotman y Uspenskij (1975), 193-248. «Artistic Space in Gogol's Prose», *Russian Literature* 24 (1990), 199-241.
  - (V, 1968; T, 1969a). «On the Metalanguage of a Typological Description of Culture». *Semiotica* 14, 2 (1975), 97-123. «Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura», en Lotman y Uspenskij (1975), 145-181.
-

- 
- (T, 1969b). «Einige prinzipielle Schwierigkeiten bei der strukturellen Textbeschreibung». *Sprache im Technischen Zeitalter* 48 (Oct.-Dec. 1973), 278-284. «On Some Principle Difficulties in the Structural Description of a Text», *Linguistics* 121 (1974), 57-64.
  - (T, 1969c). «Language and Reality in the Early Pasternak». En V. Erlich (ed.), *Pasternak: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs:Prentice-Hall, 21-38.
  - (T, 1969d). «Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto». En B. Schnaiderman, ed. (1979), 131-138.
  - (M, 1970a). «Il concetto di testo». En *Teoria della letteratura*. Bologna, 1975, 86-87 [De su libro M, 1970].
  - (M, 1970b). «La ripetibilità al livello fonologico». En *Teoria della letteratura*. Bologna, 1975, 236-241 [De su libro M, 1970].
  - (M, 1970c). «La struttura del testo poetico». En *Teoria della letteratura*. Bologna, 1975, 133-139 [De su libro M, 1970].
  - (M, 1970d). «Point of View in a Text». *New Literary History* VI, 2 (1975), 339-352 [De su libro M, 1970].
  - (T, 1970a). «El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX». En Lotman y Escuela de Tartu (1979), 41-66. «Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo», en Lotman y Uspenskij, eds. (1973), 40-63.
  - (T, 1970b). «Culture and Information». *Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria* 1, 3 (University of Michigan, 1976), 213-219.
  - (T, 1970c). «Proposte per il programma della 'IV Scuola estiva sui sistemi modellizzanti secondari'». En Prevignano, ed. (1979), 191-193. «Vorschläge zum Programm der IV. Sommer-Schule über sekundäre modellbildende Systeme», en Eimermacher, ed. (1986), 81-84.
  - (T, 1970d). «Semiótica de los conceptos de "vergüenza" y "miedo"». En Lotman y Escuela de Tartu (1979), 205-208. «Semiotica dei concetti di "vergogna" e "paura"», en Lotman y Uspenskij (1975), 271-275. «La sémiotique des concepts de "peur" et de "honte" dans le mécanisme de la culture», en Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 54-57. «Zur Semiotik der Begriffe "Scham" und "Angst" im Mechanismus der Kultur», en Eimermacher, ed. (1986), 835-838.
  - (T, 1970e). «Introduzione», a Lotman y Uspenskij (1975), 25-35.
  - (T, 1971a). «Notes on the Structure of a Literary Text». *Semiotica* 14, 2 (1975), 199-205.
  - (T, 1971b). «La cultura e il suo "insegnamento" come caratteristica tipologica». En Lotman y Uspenskij (1975), 69-81. «Das Problem der "Kulturvermittlung" als ihr typologisches Charakteristikum von Kultur», en Eimermacher, ed. (1986), 839-851.
  - (L, 1972a). «Analysis of a Poetic Text: The Structure of Poetry». *Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations* 10, 2 (1974), 3-41 [De su libro L, 1972].
  - (L, 1972b). «Sulla poesia: testo e sistema». *Problemi. Periodico quadrimestrale di cultura* 52 (1978), 132-146 [De su libro L, 1972].
  - (L, 1972c). «Das Problem des poetischen Sujets». En Eimermacher, ed. (1986), 479-483 [De su libro L, 1972].
  - (S, 1973). «Sobre el contenido y la estructura del concepto de "literatura artística"». *Crerios* 31 (La Habana, 1994), 237-257. «The Content and
-

- Structure of the Concept of "Literature", *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1 (1976), 339-356.
- (T, 1973a). «Observations on the Structure of the Narrative Text». *Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations* 10, 4 (1974), 75-81; en *The Soviet Review* 14, 2 (1975), 59-65; y con el título «The Structure of the Narrative Text», en Lucid, ed. (1977), 193-197.
  - (T, 1973b). «On the Mythological Code of Plotted Texts». *Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations* 10, 4 (1974), 82-87.
  - (T, 1973c). «The Individual Creative Career and the Typology of Culture Codes». *Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations* 10, 4 (1974), 88-90.
  - (T, 1973d). «El arte canónico como paradoja informacional». *Criterios* 30 (1991), 23-29.
  - (T, 1973e). «The Discrete Text and Iconic Text. Some Remarks on the Structure of Narrative». *New Literary History* VI, 2 (1975), 333-338.
  - (T, 1973f). «Theater and Theatricality in the Order of Early Nineteenth Century Culture». *Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations* XI, 2/3 (1975), 155-185; *The Soviet Review* 16, 4 (1975/1976), 53-83; en Baran, ed. (1974), 33-63; y en Shukman, ed. (1984), 141-164. «Il teatro e la teatralità nel sistema della cultura all'inizio del secolo XIX», en *Da Rousseau a Tolstoj*, 1984.
  - (T, 1973g). «O. M. Freidenberg as a Student of Culture». En Baran, ed. (1974), 257-268; y en *Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations* 12, 2 (1976), 3-11.
  - (T, 1973h). «The Structure of Ideas in Pushkin's Poem "Andzhelo"», *Russian Poetics in Translation*, Vol. 2, *Poetry and Prose* (Colchester: University of Essex, 1976), 66-84.
  - (T, 1973i). «The Origin of Plot in the Light of Typology». *Poetics Today* 1, 1/2 (1979), 161-184.
  - (T, 1973j). «I due modelli della comunicazione nel sistema della cultura». En Lotman y Uspenskij (1975), 111-133. «Two Models of Communication», en Lucid, ed. (1977), 99-102. «Sur deux modèles de communication dans le système de la culture», *Linguistique et poétique*, Moscú, 1982, 205-224. «Zwei Kommunikationsmodelle im System der Kultur», en Eimermacher, ed. (1986), 909-930.
  - (Tal, 1973). «L'illusione della realtà». *Rassegna sovietica* 6 (1973), 107-119 [De su libro Tal, 1973].
  - (M, 1974). «Un modelo dinámico del sistema semiótico». En Lotman y Escuela de Tartu (1979), 93-110. «Un modèle dynamique du système sémiotique», en Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 77-93. «The Dynamic Model of a Semiotic System», *Semiotica*, 21, 3/4 (1977), 193-210.
  - (T, 1974a). «Du rapport primaire/secondaire dans les systèmes modelants de communication». *Sémiotique. Recherches internationales à la lumière du marxisme* (Paris) 81, 4 (1974), 38-42. «Primary and Secondary Communication-Modeling Systems», en Lucid, ed. (1977), 95-101.
  - (T, 1974b). «L'interrelation de la langue naturelle et du mètre dans le mécanisme du vers». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 213-217.
  - (T, 1974c). «Gogol and the Correlation of "The Culture of Humor" with the Comic and Serious in the Russian National Tradition». En Baran, ed. (1974), 297-300; y en *Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations*, 12, 2 (1976), 40-43.

- 
- (T, 1974d). «On the Reduction and Unfolding of Sign Systems (The Problem of “Freudianism and Semiotic Culturology”)». En Baran, ed. (1974), 301-309; y en *Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations*, 12, 2 (1976), 44-52. «La réduction et le déploiement des systèmes sémiotiques (Introduction au problème: le freudisme et la culturologie sémiotique)», en Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 44-51.
  - (L, 1975). «The Decembrist in Everyday Life». En Shukman, ed. (1984), 71-123; y con el título «The Decembrist in Daily Life (Everyday Behavior as a Historical-Psychological Category)», en Nakhimovski, A. D. y Stone, A., eds. (1985), 95-149.
  - (T, 1975a). «Concerning Khlestakov». En Nakhimovski, A. D. y Stone, A., eds. (1985), 150-187.
  - (T, 1975b). «Themes and Plot. The Theme of Cards and the Card Game in Russian Literature in the Nineteenth Century». *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3 (1978), 455-492. «Das Thema der Karten und des Kartenspiels in der Russischen Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts», *Kodikas/Code. An International Journal of Semiotics* 2, 1 (1980), 39-63.
  - (T, 1975c). «La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento». En Lotman y Uspenskij (1975), 277-291.
  - (M, 1976). «Die künstlerische Natur in den russischen Volksbilderbögen». En *Lubok: Der russische Volksbilderbögen*. München: Katalog des Münchner Stadtmuseum, 1985, 21-34.
  - (T, 1976). «Que donne l'approche sémiotique?». *Sciences Sociales* 1 (1978), 223-226. «Che cosa dà l'approccio semiotico?», en Prevignano, ed. (1979), 225-228.
  - (M, 1977). «La cultura come intelletto collettivo e i problemi dell'intelligenza artificiale». *Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica: Università di Urbino*, A, 66, 1977, 16 páginas; en Lotman, *Testo e contesto*, 1980; y con el título *La cultura come mente collettiva e i problemi dell'intelligenza artificiale*, Quattroventi. «Culture as Collective Intellect and the Problems of Artificial Intelligence», *Russian Poetics in Translation*, Vol. 6, *Dramatic Structure: Poetic and Cognitive Semantics* (Colchester, University of Essex, 1979), 84-96.
  - (T, 1977a). «El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura». *Criterios* 30 (1991), 51-64.
  - (T, 1977b). «El texto y la estructura del auditorio». *Criterios* 31 (La Habana, 1994), 229-236. «The Text and the Structure of its audience», *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation* 14, 1 (1982-1983), 81-87.
  - (T, 1977c). «La poetica del comportamiento cotidiano nella cultura russa del XVIII secolo». En Lotman, *Testo e contesto*, 1980. «The Poetics of Everyday Behavior in Russian», en Shukman, ed. (1984), 231-256; y con el título «The Poetics of Everyday Behaviour in Eighteenth-Century Russian Culture», en Nakhimosvki, A. D. y Stone, A., eds. (1985), 67-94.
  - (T, 1978a). «La lingua orale nella prospettiva storico-culturale». *Quaderni urbinati di cultura classica* 6, 35 (1980), 7-16.
  - (T, 1978b). «On the Language of Animated Cartoons». *Russian Poetics in Translation*, Vol. 8, *Film Theory and General Semiotics* (Colchester: University of Essex, 1981), 36-39.
  - (T, 1978c). «Il fenomeno della cultura». En Lotman, *Testo e contesto*, 1980.
-

- 
- (1979). «The Future for Structural Poetics». *Poetics* 8, 6 (1979), 501-507.
  - (M, 1979). «Linguaggio teatrale e pittura». *Alfabeta* 32 (Milano, 1982), 15-16.
  - (T, 1979). «Gogol's "Tale of Captain Kopejkin": Reconstruction of the Plan and Ideo-Compositional Function». En Shukman, ed. (1984), 213-230. «La storia del capitano Kopejkin. La ricostruzione del progetto e la sua funzione ideologico-compositiva», en Lotman, *La semiosfera*, 1985, 267-289.
  - (1980; T, 1981). «La retórica». *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México, 1993), 21-46. «Retorica», *Enciclopedia*, Torino: Einaudi, 1980, Vol. XI, 1047-1066.
  - (T, 1980). «Semiótica de la escena». *Criterios* 22/24 (La Habana, 1987-1988), 53-77. «Semiotica della scena», *Strumenti Critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria* XV, I (Torino, Febbraio 1981), 1-29; y en *Rassegna sovietica* 33, 2 (1982), 3-24.
  - (M, 1981). «Cerebro-Texto-Cultura-Inteligencia artificial». *Criterios* 31 (La Habana, 1994), 207-221. «Il cervello, il testo, la cultura, l'intelletto artificiale», *Intersezioni* 1 (1982), 5-16.
  - (T, 1981a). «El texto en el texto». *Criterios* 5/12 (La Habana, 1984), 99-116; en *Semiosis* 24 (Xalapa, Enero-Junio de 1990); y en *Criterios*, edición especial (1993), 117-132. «Il testo nel testo», en Lotman, *La semiosfera*, 1985, 247-265.
  - (T, 1981b). «La semiótica de la cultura y el concepto de texto». *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México, 1993), 15-20.
  - (1982a). «Die grafische Folge: Erzählung und Gegenerzählung». *Figura 3 Zyklen: Internationale Buchkunst-Ausstellung*, Leipzig, 1982, 11-22.
  - (1982b; M, 1983). «Kultur und Text als Sinngeneratoren». *Zeitschrift für Semiotik* 4, 1/2 (1982), 123-133.
  - (L, 1982). «Un saggio di ricostruzione dell'intreccio di Puskin su Gesù». En Lotman, *La semiosfera*, 1985, 291-306.
  - (T, 1982). «Sulla preistoria delle idee semiotiche contemporanee: Il concetto di testo nel "Discorso su Dante" di Mandelstam». *Autografo. Quadrimestrale de Centro di Ricerca sulla Tradizione Manoscritta di Autori Contemporanei* 2, Università di Pavia (1984), 3-6.
  - (1983). «Der Einfluss im kulturellen Feld». *Wiener Slawistischer Alm.* 12 (1983), 5-19.
  - (L, 1983). «L'Ode di Lomonosov ispirata al libro di Giobbe». En Lotman, *La semiosfera*, 1985, 147-164; y con el título «Sull' "Ode scelta da Giobbe" di Lomonosov», *Rassegna sovietica* 36, 3 (1985), 3-16.
  - (T, 1983a). «Una teoria del rapporto reciproco fra le culture (da un punto di vista semiotico)». En Lotman, *La semiosfera*, 1985, 113-129. «Zum Aufbau der Theorie der Kulturwechselwirkung (Semantischer Aspekt)», *Proceedings of the X-th Congress of the International Comparative Literature Association, New York 1982*, New York/London, 1985, Vol. I, *General Problems of Literary History*, 16-20.
  - (T, 1983b). «L'asimmetria e il dialogo». En Lotman, *La semiosfera*, 1985, 91-110.
  - (T, 1983c). «Tjučev e Dante». *Autografo. Quadrimestrale de Centro di Ricerca sulla Tradizione Manoscritta di Autori Contemporanei* 2, Università di Pavia (1984), 6-9.
  - (1984a). «Bachtin -sein Erbe und aktuelle Probleme der Semiotik». En *Roman und Gesellschaft, Wissenschaftliche Beiträge der Fr. Schiller*, Universidad de Jena, 1984, 32-40.
-

- 
- (1984b). «Mensch, Dingwelt und Raum: Gedanken zur Ausstellung “Das Stilleben und sein Gegenstand”». *Dresdener Kunstblätter* 2 (Dresden, 1984), 57-62.
  - (1984c). «“Agreement” and “Self-Giving” as Archetypal Models of Culture». En Shukman, ed. (1984), 141-164.
  - (1984d). «The Stage and Painting as Code Mechanismus for Cultural Behavior in the Early Nineteenth Century». En Shukman, ed. (1984), 165-176.
  - (1984e). «Gogol’s Chlestakov: The Pragmatics of a Literary Character». En Shukman, ed. (1984), 177-212.
  - (1984f). «La cultura e l’organismo». En Lotman, *La semiosfera*, 1985, 77-82.
  - (1984g). «La Metasemiotica e la struttura della cultura». En Lotman, *La semiosfera*, 1985, 83-90.
  - (1984j). «La dinamica dei sistemi culturali». En Lotman, *La semiosfera*, 1985, 131-145.
  - (1984k; T, 1986). «Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalit  dell’autore». En Lotman, *La semiosfera*, 1985, 181-199.
  - (T, 1984a) «Acerca de la semiosfera». *Criterios* 30 (1991), 3-22; y en *Criterios*, edición especial (1993), 133-150. «La semiosfera», en Lotman, *La semiosfera*, 1985, 55-76. « ber die Semiosph re», *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Slavica Helsingiensia* 6 (Helsinki, 1989), 7-24; y en *Zeitschrift für Semiotik* 12/4 (1990), 287-305.
  - (T, 1984b). «Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana». *Revista de Occidente*, 155 (1994), 5-22. «Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città», en Lotman, *La semiosfera*, 1985, 225-243. «St. Peterburg: Die Symbolik der Stadt und ihre Dechiffrierung», *Europas Kulturzeitung. Lettre International* 15 (1991), 32-35.
  - (M, 1985). « ber biographische Literatur». *Kunst und Literatur* 3, 5 (1985), 603-612.
  - (D, 1986). «The Transformation of the Tradition Generated by Onegin in the Subsequent History of the Russian Novel». *Russian Views of Pushkin’s Eugene Onegin*, Bloomington, 1988, 169-177.
  - (T, 1986). «On the Contemporary Concept of the Text». *Livstegn. Journal of the Norsk Forening for Semiotikk/Norwegian Association for Semiotic Studies. Proceedings of the First Symposium “Semiotics in Theory and Practice”, Bergen (Norway), 2-3 Oct. 1986*, 3 (1987), 155-163.
  - (1987a; T, 1989). «Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria». *Discurso. Revista Internacional de Semi tica y Teoría Literaria* 8 (1993), 91-101. «Zur Rolle der zuf lligen Faktoren in literarischer Evolution», en Broms y Kaufmann, eds. (1987), 139-150.
  - (1987b). «Semiotics and Culture in the Second Half of the Twentieth Century». *Livstegn. Journal of the Norsk Forening for Semiotikk/Norwegian Association for Semiotic Studies. Proceedings of the First Symposium “Semiotics in Theory and Practice”, Bergen (Norway), 2-3 Oct. 1986*, 3 (1987), 7-11.
  - (1987c). «Che cos’  un testo?». *Lettera internazionale* 12 (1987), 37.
  - (1987d). «Le mot et la langue dans la culture du Siècle des Lumières». *Septième Congrès International des Lumières. Budapest, 26 juillet- 2 août 1987*, Budapest, 1987, 255-262.
  - (1987e). «Les grandes idées des lumières». *Début et fin des lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale. Actes du Sixi me Colloque de M traf red, 20-25 oct. 1984*, Budapest/Paris, 1987, 155-166.
-

- (1987f). «La novita della leggenda». *Rassegna sovietica* 40, 2 (1989), 57-63.
- (1987g). «Sobre las paradojas de la redundancia: el lenguaje artístico y la historia». *Archipiélago* 1 (1988), 43-50.
- (M, 1987). «Algunas consideraciones sobre la tipología de las culturas». *Revista de Occidente* 103 (1989), 5-19; y en *Eutopías*, 2ª época, Documentos de trabajo, Vol. 11 (1993), Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo de la Universitat de València, 16 páginas. «Alcune considerazioni sulla tipologia delle culture», *Uomo e Cultura. Rivista di studi antropologici* 37/40 (Palermo, 1987), 3-16.
- (T, 1987). «El símbolo en el sistema de la cultura». *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México, 1993), 47-60.
- (1988a). «Informazione e giudizio: i compiti del recensore». *L'Indice dei libri del mese* 8 (1988), 25-26.
- (1988b). «Klio am Scheiderweg». *Kopfbahnhof* 2 (Leipzig, 1990), 135-147.
- (1988c). «Natural Environment and Information». *Lectures in Theoretical Biology*, Tallinn, 1988, 45-47.
- (T, 1988). «Technological Progress as a Problem in the Study of Culture». *Poetics Today* 12, 4 (1991), 781-800.
- (1991a). «Proposition relative au projet d'un "Dictionnaire des symboles au siècles des Lumières"». *Neohelicon. Acta comporationes litterarum universarum* 18, 1 (Budapest/Amsterdam, 1991), 25-30.
- (1991b). «Semiotics and the Historical Sciences». *Dialogue and Technology: Art and Knowledge*, London, [The Springer Series of Artificial Intelligence and Society], 1991, 165-180.
- (1992a). «La memoria a la luz de la culturología». *Criterion* 31 (La Habana, 1994), 223-228.
- (1992b). «La modernidad entre la Europa del Este y del Oeste». En *Investigaciones Semióticas V. Semiótica y Modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Celebrado en La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992)*, A Coruña: Universidade da Coruña/Asociación Española de Semiótica, 1994, Volumen I, 69-77.
- (T, 1992). «Sobre la dinámica de la cultura». *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria* 8 (1993), 103-121.

### 3.4. Trabajos en colaboración

- I. M. LOTMAN y B. M. GASPAROV (1979). «La rhétorique du non verbal». *Rhétoriques, sémiotiques. Revue d'Esthétique* 1/2 (1979), 75-95.
- I. M. LOTMAN y Z. G. MINTS (T, 1981). «Literatura y mitología». *Criterion* 30 (La Habana, 1991), 30-50. «Letteratura e mitologia», en Lotman, *La semiosfera*, 1985, 201-224.
- (T, 1983). «La saffigurazione degli elementi naturali nella letteratura». *Autografo. Quadrimestrale de Centro di Ricerca sulla Tradizione Manoscritta di Autori Contemporanei* 2, Università di Pavia (1984), 9-16.
- I. M. LOTMAN y N. N. NIKOLAENKO (T, 1983). «Dialogo degli emisferi cerebrali». *Alfabeta* 59 (Milano, 1984), 21-23.
- I. M. LOTMAN y A. M. PIATIGORSKI (T, 1968). «Le texte et la fonction». *Semiotica* 1, 2 (1969), 205-217. «Text and Function», en Lucid, ed. (1977), 125-135; y en *New Literary History* 9, 2 (1978), 233-244. «Text und Funktion», *Textsemiotik als Ideologiekritik*, Frankfurt, 1977, 149-164.

- I. M. LOTMAN, N. I. TOLSTOI y B. A. USPENSKI (T, 1981). «I monumenti letterari russi del XVIII secolo: alcuni problemi di redazione dei testi», *Rassegna sovietica*, 34, 3 (1983), 21-37.
- I. M. LOTMAN y B. A. USPENSKI (T, 1971). «Acerca del mecanismo semiótico de la cultura». *Santiago. Revista de la Universidad de Oriente* 13/14 (Santiago de Cuba, Dic. 1973-Mar. 1974), 109-140; y en Lotman y Escuela de Tartu (1979), 67-92. «The Sign Mechanism of Culture», *Semiotica* 12, 4 (1974), 301-305; *New Literary History* 9, 2 (1978), 211-232. «Sul meccanismo semiótico della cultura», en Lotman y Uspenskij (1975), 39-68; y en Lotman y Uspenskij (1975a), 59-95. «Zum semiotischen Mechanismus der Kultur», en Eimermacher, ed. (1986), 853-880.
- (1973). «Introduzione», a Lotman y Uspenskij, eds. (1973), XI-XXVII.
- (T, 1973). «Mito, nombre, cultura». En Lotman y Escuela de Tartu (1979), 111-135. «Myth-Name-Culture», en Baran, ed. (1974), 3-32; en *Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations* XI, 2/3 (1975), 17-46; en Lucid, ed. (1977), 233-252; y en *Semiotica* 22, 3/4 (1978), 211-233. «Mito-Nome-Cultura», en Lotman y Uspenskij (1975), 83-109; y en Lotman y Uspenskij (1975a), 97-131. «Mythe-Nom-Culture», en Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 18-39. «Mythos-Name-Kultur», en Eimermacher, ed. (1986), 881-907.
- (L, 1977). «Neue Aspekte bei der Erforschung der Kultur der Alten Russian». *Kunst und Literatur* I (1978), 81-90. «Nuovi aspetti nello studio della cultura dell'antica Rus'», *Strumenti Critici* 42/43 (Torino, 1980), 347-371; y en D'Arco Silvio Avalle (a cura di), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino: Einaudi («Paperbacks»), 1982, 219-241. «New Aspects in the Study of Early Russian Culture», en Shukman, ed. (1984), 36-52.
- (T, 1977). «Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende 18. Jahrhunderts)». *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 9, 1 (1977), 1-40. «Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)», *Strumenti Critici* 42/43 (1980), 372-416; y en D'Arco Silvio Avalle (a cura di), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino, Einaudi («Paperbacks»), 1982, 242-286. «The Role of Dual Models in the Dynamics of Russian Culture (Up to the End of the Eighteenth Century)», en Shukman, ed. (1984), 3-35; y, con el título «Binary Models in the Dynamics of Russian Culture (to the End of the Eighteenth-Century)», en Nakhimovski, A. D. y Stone, A., eds. (1985), 30-66.
- (1979). «Postscriptum alle tesi collettive sulla semiotica della cultura». En Prevignano, ed. (1979), 221-224.
- (M, 1982). «Echoes of the Notion "Moscow as the Third Rome" in Peter the Great's Ideology». En Shukman, ed. (1984), 53-67. «Il concetto di "Mosca Terza Roma" nell' ideologia di Pietro I», *Europa Orientalis* 5 (1986), 481-494.
- (T, 1982). «Il "degradato" e il "degradamento" come condizione socio-psicologica nella cultura russa precedente al regno di Pietro I». En Lotman, *La semiosfera*, 1985, 165-180.
- I. M. LOTMAN, V. V. IVANOV, A. M. PIATIGORSKI, A. M. TOPOROV y B. A. USPENSKI (V, 1973). «Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to the Slavic Texts)». En Van der Eng y Grygar, eds. (1973), 1-28; en *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics* (ed. T. A. Sebeok), Lisse:

Peter de Ridder, 1975, 57-83; y en *Publications in Semiotics of Culture*, 2, Lisse: Peter de Ridder Press, 1975, 29 páginas. «Thèses pour l'étude sémiotique des cultures (en application aux textes slaves)», *Sémiotique. Recherches internationales à la lumière du marxisme* 81, 4 (Paris, 1974), 125-156. «Tesi per un analisi semiotica della cultura (in applicazione ai testi slavi)», en Previgiano, ed. (1979), 194-220; y con el título *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Parma: Pratiche, 1980. «Thesen zur semiotischen Erforschung der Kultur (In Anwendung auf slawische Texte)», en Eimermacher, ed. (1986), 85-115.

### 3.5. Entrevistas

- (1972). «Secondo questionario. Risposte». *Bianco e nero. Strutturalismo e critica del film* 3/4 (Roma, 1972), 27-28.
- (1987). «Greetings to the Symposium. An Interview with Yuri Lotman in Helsinki, June 1987». En Broms y Kaufmann, eds. (1987), 115-123.
- (M, 1987). «Kulturgeschichte zukunftsorientiert (Interview mit T. Men'sikova für *Svetskaja Kul'tura*, 17.5.1987)». *Gesellschaftswissenschaften. Zeitschrift der Sektion Gesellschaftswissenschaften der Akademie der Wissenschaften der UdSSR* 3 (1988), 167-174. «L'histoire de la culture: cheminement vers le futur», *Sciences sociales* 2, 72 (Moscou, 1988), 155-161.
- (R, 1987). «Gespräch mit Juri Lotman über den Film». *Kunst und Literatur. Sowjetwissenschaften* 36, 2 (Jahr. 1988), 192-198.
- (1988). «La convivenza dei linguaggi. J. Lotman». *Leggere* 4 (1988).
- (1990). «Sechs Fragen zur semiotischen Analyse von Kultur [Gespräch mit Roland Posner]». *Zeitschrift für Semiotik* 12, 4 (1990), 375-380.
- (1993). «Peeter Torop conversa con Iuri Lotman». *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria* 8, 123-137.

## 4. BIBLIOGRAFÍA DE LA ESCUELA SEMIÓTICA DE TARTU-MOSCÚ

- AVERINTSEV, S. S. (T, 1974). «El carácter general de la simbólica en la Alta Edad Media». En Lotman y Escuela de Tartu (1979), 145-148. «Le caractère général de la symbolique au Haut Moyen Age», en Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 152-155.
- (M, 1986). «La movilidad histórica de la categoría de género: un intento de periodización». *Criterios* 25/28 (La Habana, 1990), 208-220.
- BILINKIS, M. Y. y TOUROVSKI, A. M. (T, 1968). «A propos d'un texte hermétique». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 202-204.
- BOGATIREV, P. G. (T, 1968). «O cenário, o espaço artístico e o tempo no teatro popular». En Schnaiderman, ed. (1979), 243-248.
- CHERNOV, I. (1972). «Tres modelos de la cultura». *Criterios* 2 (La Habana, 1982), 107-120.
- (1991). «National Literature: Theoretical Marginalia». *Poetics Today* 12, 4 (1991).
- CIV'JAN, T. V. (M, 1962a). «La comunicazione gestuale e il suo posto tra gli altri sistemi della comunicazione umana». En Faccani y Eco, eds. (1969), 261-272.

- (M, 1962b). «Etiquette as a Semiotic System». En Lucid, ed. (1977), 103-105.
- (1973). «La semiótica del comportamiento humano en situaciones dadas (principio y fin de la ceremonia, fórmulas de cortesía)». En Lotman y Escuela de Tartu (1979), 173-194. «La semiotica del comportamento in situazioni fissе (inizio e fine della situazione d'etichetta)», en Lotman y Uspenskij, eds. (1973).
- CIV'JAN, T. V. y SEGAL, D. M. (T, 1965). «Struttura dela poesia inglese del "nonsense" (sulla base dei limericks di E. Lear)». En Faccani y Eco, eds. (1969), 151-162; y en Eco y Faccani, eds. (1969), 123-134.
- EGOROV, B. F. (M, 1964). «Struttura del racconto di Cechov "Dom s mezaniom"». En Lotman y Uspenskij, eds. (1973), 318-334.
- (T, 1965). «Simplest Semiotic Systems and Plot Tipology». *Semiotica* 10, 2, 1974, 131-137; y en Lucid, ed. (1977), 77-86. «I sistemi semiotici più semplici e la tipologia degli intrecci», en Faccani y Eco, eds. (1969), 249-260.
- ELIZARENKOVA, T. I. (T, 1974). «Pour une structure du charme dans l'Atharvaveda». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 73-76.
- ELIZARENKOVA, T. I. y TOPOROV, V. N. (T, 1970). «Les représentations mythologiques touchant aux champignons dans leurs rapports avec l'hypothèse de l'origine du Soma». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 62-68. «Concepções mitológicas sobre os cogumelos, relacionadas com a hipótese do caráter primitivo do soma», en Schnaiderman, ed. (1979), 61-67.
- FORTUNATOV, N. M. (L, 1970). «O ritmo da prosa literária». En Schnaiderman, ed. (1979), 219-220.
- FREIDENBERG, O. M. (T, 1973). «The Origin of Parody». En Baran, ed. (1974), 269-283.
- GASPAROV, B. M. (1976). «Some Descriptive Problems of Musical Semantics». *Dispositio* 1, 3 (1976), 247-262.
- (T, 1976). «The Narrative Text as an Act of Communication». *New Literary History* 9, 2 (1978), 245-261.
- (1979). *Vid.* LOTMAN y GASPAROV (1979).
- GASPAROV, B. M., GASPAROVA, E. M. y MINTS, Z. G. (T, 1971). «A Statistical Approach to Analyzing the Content Plane of the Belles-Lettres Text». *Linguistics* 121 (1974), 21-43.
- GASPAROV, M. L. (T, 1979). «M.M. Bajtín en la cultura rusa del siglo XX». *Criterios* (edición especial), La Habana/México, Casa de las Américas/UNEAC/Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco (1993), 19-22.
- GINGSBURG, L. I. (L, 1971). «The "Human Document" and the Formation of Character». En Nakhimovski, A. D. y Stone, A., eds. (1985), 188-224.
- GLAZOV, J. J. (T, 1966). «La famiglia monogamica come struttura di segni». En Faccani y Eco, eds. (1969), 365.
- GUREVICH, A. I. (T, 1987). «El portal occidental de la iglesia de Saint-Lazare en Autun y las paradojas de la conciencia medieval». *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México, 1993), 161-172.
- IVANOV, V. V. (M, 1961). «Cybernetics and the Science of Language». *Modern Language Journal* 46, 4 (1962), 158-159.
- (M, 1962a). «La semiotica e le scienze umanistiche». *Questo e altro* 6/7 (1964), 57-59.
- (M, 1962b). «The Science of Semiotics». *New Literary History* 9, 2 (1978), 199-204.

- 
- (M, 1962c). «A Lingüística e o estudo da afasia». En Schnaiderman, ed. (1979), 263-304.
  - (M, 1962d). *Vid.* ZALIZNJAK, IVANOV y TOPOROV (M, 1962).
  - (M, 1964). *The Psychology of Art*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1971.
  - (M, 1965). «La función de la semiótica en la investigación cibernética del hombre y de la colectividad». En *Comunicación*, ed. (1972), 17-34. «Ruolo della semiotica nell'indagine cibernetica dell'uomo e della collectività», en Faccani y Eco, eds. (1969), 41-54. «The Role of Semiotics in the Cybernetic Study of Man and Collective», en Lucid, ed. (1977), 27-38.
  - (T, 1967). «Structure d'un poème de Khlebnikov». *Tel Quel* 35 (1968), 9-23. «The Structure of Khlebnikov's Poem "Menya pronosyat na slo-novykh"», en O'Toole y Shukman, eds. (1975-1976), 2, 34-46.
  - (T, 1968a). «L'asymétrie des oppositions sémiotiques universelles». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 52-53.
  - (T, 1968b). «Caractéristiques numériques de la mythologie et des rites romains». *Tel Quel* 35 (1968), 35-37.
  - (1969). «Evolution des signes-simbóles». *Semiotica* 1, 2 (1969), 218-221.
  - (L, 1970). «O papel das oposições binárias na abordagem mitopoética do tempo». En Schnaiderman, ed. (1979), 221-223.
  - (T, 1970). «La estructura de los signos en el cine». En Lotman y Escuela de Tartu (1979), 219-224. «La structure des signes au cinéma», en Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 175-180. «Sobre a estrutura dos signos no cinema», en Schnaiderman, ed. (1979), 255-260.
  - (1971). «À propos de la religion romaine archaïque par G. Dumézil». En Kristeva y otros (1971), 327-334.
  - (1973a). «La semiótica de las oposiciones mitológicas de varios pueblos». En Lotman y Escuela de Tartu (1979), 149-172. «La semiotica delle opposizioni mitologiche di vari popoli», en Lotman y Uspenskij, eds. (1973).
  - (1973b). «On Binary Relations in Linguistic and Other Semiotic and Social Systems». En R. J. Bodgan (ed.), *Logic, Language and Probability*. Dordrecht: Riedel, 196-200.
  - (L, 1973). «The Category of Time in 20th-Century Art and Culture». *Semiotica* 1 (1973), 1-45.
  - (T, 1973a). «La catégorie "visible"-«invisible" dans les textes des cultures archaïques». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 58-61.
  - (T, 1973b). «The Significance of M. M. Bakhtin's Ideas on Sign, Utterance, and Dialogue for Modern Semiotics». En Baran, ed. (1974), 310-367.
  - (V, 1973a). «La traduction poétique à la lumière de linguistique». *Change* 14 (Paris, 1973).
  - (V, 1973b) *Vid.* LOTMAN, IVANOV, PIATIGORSKI, TOPOROV y USPENSKI (V, 1973).
  - (1974). «Growth on the Theoretical Framework of Modern Poetics». En T. A. Sebeok (ed.), *Current Trends in Linguistics*, Vol. 12, The Hague/Paris: Mouton, 1974, 835-884.
  - (T, 1974a). «Les relations antisymétriques et symétriques dans les langues naturelles et dans d'autres systèmes sémiotiques». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 12-17. «On Antisymmetrical and Asymmetrical Relations in Natural Languages and Other Semiotic Systems», *Linguistics* 119 (1974), 35-40.
-

- 
- (T, 1974b). «Restoration of the Original Text of the Ket Myth about the Destroyer of Eagles' Nest». En Baran, ed. (1974), 226-243.
- (1977). «Doctor Faustus («Il problema fondamentale» nella teoria dell'arte di S.M. Ejzenštejn)». En D'Arco Silvio Avalle (a cura di), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino: Einaudi («Paperbacks»), 1982, 317-356.
- (T, 1977). «Contribución a la teoría semiótica del carnaval como inversión de oposiciones binarias». *Cristerios* 29 (La Habana, 1991), 35-58. «The Semiotic Theory of Carnival as the Inversion of bipolar opposites», en T. Sebeok, ed. (1984), *Carnival!*, New York: Mouton, 11-35.
- (1978). *The Structure of the Ket Myth of the "Dénicheur des Anglons" and its American Indian Parallels*. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica/Working Papers and Pre-publications, 78-79 (Nov.-Dec. 1978).
- (T, 1981). «El filme en el filme». *Cristerios*, edición especial (1993), 151-164.
- (T, 1986). «Contribución al estudio semiótico de la historia cultural de la gran ciudad». *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México, 1993), 107-127.
- IVANOV, V. V. y TOPOROV, V. N. (T, 1965). «Towards the Description of Ket Semiotics Systems». *Semiotica* 9 (1973), 318-346.
- (M, 1975). «The Invariant and Transformations in Folklore Texts». *Dispositio* 1, 3 (1976), 263-270.
- (T, 1977). «El enfoque tipológico-estructural de la interpretación semántica de las obras de artes plásticas en el aspecto diacrónico». *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México, 1993), 85-105.
- KARPINSKAJA, O. G. y REVZIN, I. I. (T, 1966). «A Semiotic Analysis of Early Plays by Ionesco (*The Bald Soprano*, *The Lesson*)». En Lucid, ed. (1977), 199-202. «Análise semiótica das primeiras peças de Ionesco ("A cantora careca" e "A lição")», en Schnaiderman, ed. (1979), 249-252.
- KOLMOGOROV, A. N. y KONDRATOV, A. M. (1962). «Ritmica dei poemetti di Majakovskij». En Eco y Faccani, eds. (1969), 139-167.
- LANGLEBEN, M. M. (T, 1965). «Descrizione del sistema della notazione musicale». En Faccani y Eco, eds. (1969), 287-304.
- (T, 1968). «La musica e il linguaggio naturale». En Faccani y Eco, eds. (1969), 283-286.
- LEKOMCEV, J. K. (T, 1967). «El aspecto semiótico del arte figurativo». En *Comunicación*, ed. (1972), 73-83. «L'aspetto semiotico dell'arte figurativa», en Faccani y Eco, eds. (1969), 202-210.
- (T, 1973). «Foundations of General Semiotics». En Lucid, ed. (1977), 39-44. «Quelques fondements de la sémiotique générale», en Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 236-242.
- LEKOMCEVA, M. I. y USPENSKIJ, B. A. (T, 1965a). «La cartomanzia come sistema semiotico». En Faccani y Eco, eds. (1969), 243-247.
- (T, 1965b). «Describing a Semiotic System with a Simple Syntax». En Lucid, ed. (1977), 65-76.
- LEVIN, I. I. (T, 1965). «The Structure of the Metaphor». En Lucid, ed. (1977), 203-209.
- (T, 1973). «La lírica desde el punto de vista comunicativo». *Cristerios* 13-20 (La Habana, 1985-1986), 101-119. «Le statut communicatif du poème lyrique», en Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 205-212.
-

- (T, 1981). «Tesis sobre el problema de la no comprensión del texto». *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México, 1993), 143-159.
- LEVINTON, G. A. (T, 1970). «Algumas questões gerais no estudio do rito matrimonial». En Schnaiderman, ed. (1979), 73-80.
- MALL, L. (T, 1967). «Une approche possible du Sunyavada». *Tel Quel* 35 (1968), 54-62.
- MAYENOWA, M. R. (1973). «An Analysis of Some Visual Signs: Suggestions for Discussion». En Eng y Grygar, eds. (1973), 197-208.
- MEIJER, J. M. (1973). «Verbal Art as Interference between a Cognitive and an Aesthetic Structure». En Eng y Grygar, eds. (1973), 313-348.
- MEJLAX, M. B. (T, 1973). «The Structure of the Courtly Universe of the Troubadours». *Semiotica* 14, 1 (1975), 61-80.
- MELETINSKI, E. M. (M, 1969). «El estudio estructural y tipológico del cuento». En V. Propp, *Morfología del cuento* (trad. de la versión francesa), Madrid: Akal, 1985, 221-275. «Structural-Typological Study of the Folktales», en Maranda, ed. (1974), 19-51; y en *Genre* 4, 249-279. «L'étude structurale et typologique du conte», en V. Propp, *Morphologie du conte*, París, 1970.
- (1970). «Problem of the Historical Morphology of the Folktale». En Maranda, ed. (1974), 53-59.
- (M, 1970). «Marriage: Its Function and Position in the Structure». En Maranda, ed. (1974), 61-72.
- (M, 1972). «Primitive Sources of Verbal Art». En Baran, ed. (1974), 87-152.
- (1974). «A Structural-Typological Analysis of Paleo-Asiatic Mythology». En Baran, ed. (1974), 153-183.
- (M, 1974). «Tipologia estrutural e folclore». En Schnaiderman, ed. (1979), 43-59.
- (M, 1976). «Il "mitologismo" di Kafka». En D'Arco Silvio Avalle (a cura di), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino: Einaudi («Paperbacks»), 1982, 359-381.
- (T, 1983). «La organización semántica del relato mitológico y el problema del índice semiótico de motivos y *sujets*». *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México, 1993), 129-141.
- MELETINSKIJ, E. M., NEKLJUDOV, S. J., NOVIK, E. S. y SEGAL, D. M. (T, 1969). «Problems of Structural Description of Fairytales». En Maranda, ed. (1974), 73-139.
- MINTS, Z. G. (T, 1969). «Struttura compositiva del ciclo di A. Blok "Snjeznaja maska"». En Lotman y Uspenskij, eds. (1973), 251-317 (trad. parcial).
- (T, 1971). *Vid.* GASPAREV, GASPAREVA y MINTS (T, 1971).
- (T, 1974). «El concepto de texto y la estética simbolista». En Lotman y Escuela de Tartu (1979), 137-144. «Le concept de texte et l'esthétique symboliste», en Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 222-229.
- (T, 1981). *Vid.* LOTMAN y MINTS (T, 1981).
- (T, 1983). *Vid.* LOTMAN y MINTS (T, 1983).
- NEKLIODOV, S. Y. (T, 1966). «Le problème de la liaison des relations spatio-temporelles avec la structure du sujet dans la byline russe». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 193-196.
- (T, 1969). *Vid.* MELETINSKIJ, NEKLJUDOV, NOVIK y SEGAL (T, 1969).
- (M, 1972). «Il sistemi spaziale nell'intreccio della bylina russa». En Lotman y Uspenskij, eds. (1973), 107-124 (Abreviado).
- NIKOLAENKO, N. N. (T, 1983). *Vid.* LOTMAN y NIKOLAENKO (T, 1983).

- NOVIK, E. S. (T, 1969). *Vid.* MELETINSKIJ, NEKLJUDOV, NOVIK y SEGAL (T, 1969).
- PERMJAKOV, G. L. (1967). «The Logico-Semiotic Level of Proverbs and Sayings (Toward a Classification of the Genre)». En O'Toole y Shukman, eds. (1975-1976), 3.
- PJATIGORSKIJ, A. M. (T, 1965). «Some General Remarks on Mythology from a Psychologist's Point of View». *Semiotica* 10, 3 (1974), 221-232.
- (T, 1967). «Personological Classification as a Semiotic Problem». *Semiotica* 15, 2 (1975), 99-120.
- (T, 1968). *Vid.* LOTMAN Y PIATIGORSKI (T, 1968).
- (T, 1970). «O mundo dos símbolos da antiga cultura budista». En Schnaiderman, ed. (1979), 69-71.
- (T, 1973). «Quelques prémisses théoriques de la sémiotique». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 243-246.
- (V, 1973). *Vid.* LOTMAN, IVANOV, PIATIGORSKI, TOPOROV y USPENSKI (V, 1973).
- (1977). «“If I Were You” (a Few Remarks About Culture and Understanding)». *Russian Literature* 5, 2 (1977), 37-40.
- (1987). «Three Origins of Religious Symbolism». En Broms y Kaufmann, eds. (1987) 59-65.
- PJATIGORSKIJ, A. M. y USPENSKIJ, B. A. (T, 1967). «The Classification of Personality as a Semiotic Problem». En Lucid, ed. (1977), 137-156.
- REVZIN, I. I. (T, 1964). «Notes on the Semiotic Analysis of Detective Novels: With Examples from the Novels of Agatha Christie». *New Literary History* 9, 2 (1978), 385-388.
- (T, 1966). *Vid.* KARPINSKAJA y REVZIN (T, 1966).
- (1969). «De la lingüística estructural a la semiótica». En *Comunicación*, ed. (1972), 35-56. «Della linguistica strutturale alla semiotica», en Eco y Faccani, eds. (1969), 27-44.
- (T, 1970). «Language as a Sign System and the Game of Chess». En Lucid, ed. (1977), 87-92.
- (T, 1974). «Une approche sémiotique du concept de “grande collectivité”». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 40-43. «A Semiotic Approach to the Concept of the “Large Collective”», en Lucid, ed. (1977), 223-226.
- (1979). «O problema da mensuração da criação artística». En Schnaiderman, ed. (1979), 225-231.
- REVZIN, I. I. y REVZINA, O. G. (T, 1971). «Expérimentation sémiotique chez Eugène Ionesco (*La cantatrice chauve* et *La lesson*)». *Semiotica* 4 (1971), 240-262.
- (T, 1973). «Toward Formal Analysis of Plot Construction». En Baran, ed. (1974), 244-256.
- (1978). «Structural Analysis of a Poem by Rilke». *New Literary History* 9, 2 (1978), 381-384.
- SCEGLOV, J. K. (M, 1962a). «Per la costruzione di un modello strutturale delle novelle di Sherlock Holmes». En Faccani y Eco, eds. (1969), 129-131.
- (M, 1962b). «Alcuni tratti strutturali delle “Metamorfosi” di Ovidio». En Faccani y Eco, eds. (1969), 133-150; en Eco y Faccani, eds. (1969), 105-122; y en *Lingua e Stile* 4 (1969), 53-68. «Some Features of the Structure of Ovid's “Metamorphoses”», en O'Toole y Shukman, eds. (1975-1976), 2, 50-65. «Algumas características da estrutura de *As Metamorfoses* de Ovídio», en Schnaiderman, ed. (1979), 131-138.

- 
- (V, 1968). «Toward a Description of Detective Story Structure». En O'Toole y Shukman, eds. (1975-1976), 1, 51-77.
  - (M, 1971). *Vid.* ZOLKOVSKIJ y SCEGLOV (M, 1971).
  - (1972). *Vid.* ZOLKOVSKIJ y SCEGLOV (1972).
  - SEGAL, D. M. (M, 1962). «Problems in the Semiotic Study of Mythology», en Lucid, ed. (1977), 59-64.
  - (T, 1965). *Vid.* CIV'JAN y SEGAL (T, 1965).
  - (V, 1966). «La conexión entre la semántica y la estructura formal del texto». En *Comunicación*, ed. (1972), 119-159. «The Connection between the Semantics and the Formal Structure of a Text», en P. Maranda (ed.), *Mythology*, Harmondsworth: Penguin, 1972, 215-249. «Sobre a relação da semântica do texto com sua estrutura formal», en Schnaiderman, ed. (1979), 97-128.
  - (T, 1968). «O problema do substrato psicológico do signo e algumas concepções teóricas de S. M. Eisenstein». En Schnaiderman, ed. (1979), 235-240.
  - (T, 1969) *Vid.* MELETINSKIJ, NEKLJUDOV, NOVIK y SEGAL (T, 1969).
  - SYRKIN, A. J. (T, 1967). «Notes on the *Kamasutra*». *Semiotica* 11, 1 (1974), 33-42.
  - (1981). «Alive-Not Alive (Some Additional Notes)». *Slavica Hierosolymitana* 5-6 (1981).
  - SYRKIN, A. J. y TOPOROV, V. N. (T, 1968). «La triade et la tétrade». *Tel Quel* 35 (1968), 27-32.
  - TOLSTOI, N. I. (T, 1981). *Vid.* LOTMAN, TOLSTOI y USPENSKI (T, 1981).
  - TOLSTOI, N. I. y TOLSTOI, S. M. (T, 1974). «Para una semántica de los lados izquierdo y derecho en sus relaciones con otros elementos simbólicos». En Lotman y Escuela de Tartu (1979), 195-198. «Pour une sémantique des côtés gauche et droit dans leurs rapports avec d'autres éléments symboliques», en Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 69-72.
  - TOPOROV, V. N. (M, 1962). *Vid.* ZALIZNJAK, IVANOV y TOPOROV (M, 1962).
  - (T, 1964). «Le strutture dei livelli inferiori in poesia». En Eco y Faccani, eds. (1969), 85-100.
  - (T, 1965a). «Remarques sur les arts plastiques bouddhiques dans leurs rapports avec le problème de la sémiotique des conceptions cosmologiques». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 158-167.
  - (T, 1965b). «On the Semiotics of Predictions in Suetonius's "The Lives of the Twelve Caesars"». En O'Toole y Shukman, eds. (1975-1976), 2, 22-33; y en Lucid, ed. (1977), 157-167.
  - (T, 1965c). *Vid.* IVANOV y TOPOROV (T, 1965).
  - (T, 1968). *Vid.* SYRKIN y TOPOROV (T, 1968).
  - (M, 1969). «On the Typological Similarity of Mythological Structures Among the Ket and Neighbouring Peoples». *Semiotica* 10, 1 (1974), 19-42.
  - (T, 1970). *Vid.* ELIZARENKOVA y TOPOROV (T, 1970).
  - (M, 1972). «Toward the Origin of Certain Poetic Symbols: The Paleolithic Period». En Baran, ed. (1974), 184-225.
  - (1973). «L'albero universale. Saggio d'interpretazione semiotica». En Lotman y Ouspenski, eds. (1973), 148-209.
  - (S, 1973). «On Dostoevsky's Poetics and Archaic Patterns of Mythological Thought». *New Literary History* 9, 2 (1978), 333-380. «La poetica di Dostoevskij e gli schemi arcaci del pensiero mitologico (*Delitto e castigo*)», en D'Arco Silvio Avalle (a cura di), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino: Einaudi («Paperbacks»), 1982, 289-314.
-

- 
- (T, 1973). «Les sources cosmologiques des premières descriptions historiques». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 94-140. «On the Cosmological Origins of Early Historical Descriptions», en O'Toole y Shukman, eds. (1975-1976), 3.
  - (V, 1973). *Vid.* LOTMAN, IVANOV, PIATIGORSKI, TOPOROV y USPENSKI (V, 1973).
  - (T, 1974). «Toward the Problem of Genres in Folklore». En Baran, ed. (1974), 76-86.
  - (M, 1975). *Vid.* IVANOV y TOPOROV (M, 1975).
  - (T, 1977). *Vid.* IVANOV y TOPOROV (T, 1977).
  - (M, 1979). «The Semantics of Mythological Conceptions of Mushrooms». *Semiotica* 53, 4 (1985), 295-357.
  - (M, 1980). «Las artes plásticas y la mitología». *Criterios* 21/24 (La Habana, 1989), 180-193.
- TOROP, P. (T, 1984). «Simultaneidad y dialogismo en la poética de Dostoievski». *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México, 1993), 173-197.
- TOUROVSKI, A. M. (T, 1968). *Vid.* BILINKIS y TOUROVSKI (T, 1968).
- USPENSKI, B. A. (M, 1962a). «Sobre la semiótica del arte». En *Comunicación*, ed. (1972), 167-172. «Sulla semiotica dell'arte», *Questo e altro* 6/7 (1964), 60-61; en Faccani y Eco, eds. (1969), 87-90; y en Eco y Faccani, eds. (1969), 59-62. «Semiotics of Art», en Lucid, ed. (1977), 171-173.
- (M, 1962b). «La sémiotique chez Chesterton». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 230-233. «A Semiótica em Chesterton», en Schnaiderman, ed. (1979), 159-162.
  - (T, 1965a). *Vid.* LEKOMCEVA y USPENSKIJ (T, 1965a).
  - (T, 1965b). *Vid.* LEKOMCEVA y USPENSKIJ (T, 1965b).
  - (1968). *Principles of structural typology*. The Hague: Mouton, 80 páginas.
  - (T, 1967). *Vid.* PJATIGORSKIJ y USPENSKIJ (T, 1967).
  - (V, 1968). «Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art». *Poetics* 5, 1972, 5-39.
  - (T, 1969a). «Los problemas semióticos del estilo a la luz de la lingüística». En R. Barthes y otros, *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1970, 83-106. «Les problèmes sémiotiques du style à la lumière de la linguistique», en *Information sur les sciences sociales* VII, 1 (1968); y en Kristeva y otros, eds. (1971).
  - (T, 1969b). «The Influence of Language on Religious Consciousness». *Semiotica* 10, 2, 177-189.
  - (M, 1970a). *Poétique de la composition*. Paris: Seuil, 1970. *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley: University of California Press, 1973, 202 páginas.
  - (M, 1970b). «Los "puntos de vista" en el plano de la psicología». *Criterios* 5/12 (La Habana, 1983-1984), 117-139 (cap. de M, 1970a).
  - (M, 1970c). «The Language of Ancient Painting». *Dispositio* 1, 3 (1976), 219-246.
  - (M, 1970d). «Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura». En Schnaiderman, ed. (1979), 163-218.
  - (M, 1970e). «Poétique de la composition. Point de vue: le problème de la dénomination. L'alternance des points de vue interne et externe en tant que marque du cadre dans une oeuvre littéraire». *Poétique* 9 (1972), 124-134 (trad. parcial de M, 1970a).
-

- 
- (T, 1970). «La “correction grammaticale” et la métaphore poétique». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 218-221.
  - (T, 1971a). *The Semiotics of the Russian Icon*. Lisse: Peter de Ridder, 1976. «Per l’analisi semiotica delle antiche icone russe», en Lotman y Uspenskij, eds. (1973), 337-399 (Abreviado).
  - (T, 1971b). Vid. LOTMAN y USPENSKI (T, 1971).
  - (1973). Vid. LOTMAN y USPENSKI (1973).
  - (T, 1973a). «La “droite” et la “gauche” dans l’art des icônes». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 168-174. «*Left and Right in Icon Painting*». *Semiotica* 3, 1 (1975), 33-39.
  - (T, 1973b). «On the Poetics of Xlebnikov: Problems of the Composition». *Russian Literature* 9 (1975), 81-86.
  - (T, 1973c). Vid. LOTMAN y USPENSKI (T, 1973).
  - (V, 1973). Vid. LOTMAN, IVANOV, PIATIGORSKI, TOPOROV y USPENSKI (V, 1973).
  - (T, 1974). «*Historia sub specie semioticae*». En Lotman y Escuela de Tartu (1979), 209-218. «*Historia sub specie semioticae*», en Lucid, ed. (1977), 107-115; y en Baran, ed. (1974), 64 y ss. «*Historia sub specie semioticae*», en Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 141-151. «*Historia sub specie semioticae*», en *Storia e Semiotica*, 1988, 1-8.
  - (L, 1977). Vid. LOTMAN y USPENSKI (L, 1977)
  - (T, 1977). Vid. LOTMAN y USPENSKI (T, 1977).
  - (1978a). «Semiotics of the Icon: An Interview». *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* III/3 (1978), 529-548.
  - (1979). Vid. LOTMAN y USPENSKI (1979).
  - (T, 1981). Vid. LOTMAN, TOLSTOI y USPENSKI (T, 1981).
  - (M, 1982a). Vid. LOTMAN y USPENSKI (M, 1982).
  - (M, 1982b). «Tsar and Pretender: *Samozvancestro* or Royal Imposture in Russia as a Cultural-Historical Phenomenon». En Shukman, ed. (1984), 259-292. «Lo zar e l’impostore. L’impostura in Russia come fenomeno storico-culturale», en *Storia e Semiotica*, 1988, 81-103.
  - (T, 1982). Vid. LOTMAN y USPENSKI (T, 1982).
  - (Tal, 1982). «Sul simbolismo del tempo presso gli slavi. Giorni “puri” e “impuri” della settimana». En *Storia e Semiotica*, 1988, 77-80.
  - (B, 1983). «L’aspetto mitologico della fraseologia espressiva russa». En *Storia e Semiotica*, 1988, 49-76.
  - (1984a). «The Syriac Question in Slavonic Literature: Why Should the Devil Speak Syriac?». En Shukman, ed. (1984), 293-294.
  - (1984b). «On the Origin of Russian Obscenities». En Shukman, ed. (1984), 295-300.
  - (M, 1985). «L’anticomportamento nella cultura della Russia antica». En *Storia e semiotica*, 1988, 37-48.
  - (1988). *Storia e Semiotica*. Milano: Bompiani, 1988 (Presentazione di Maria Di Salvo, VII-XV; trad. M. Di Salvo y S. Signorini), 156 págs.
  - (T, 1988 y 1989). «La Historia y la Semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)». *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria* 8 (1993), 47-89. «Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico) “Primer artículo”», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México, 1993), 61-84. «Storia e semiotica. La percezione del tempo come problema semiotico» [Primer artículo], en *Storia e semiotica*, 1988, 9-36.
-

- (1993). *Storia della lingua letteraria russa. Dall'antica Rus' a Puškin*. Bologna: Il Mulino, 1993 (Ed. N. Marcialis). 286 páginas.
- ZALIZNJAK, A. A. (M, 1962). «La regolazione del traffico stradale come sistema di segni». En Faccani y Eco, eds. (1969), 305-306.
- ZALIZNJAK, A. A., IVANOV, V. V. y TOPOROV, N. N. (M, 1962). «Posibilidad de un estudio tipológico-estructural de algunos sistemas semióticos modelizantes». En *Comunicación*, ed. (1972), 99-117. «Possibilità di uno studio tipologico-strutturale di alcuni sistemi semiotici modellizzanti», en Faccani y Eco, eds. (1969), 319-332. «Structural-Typological Study of Semiotic Modeling Systems», en Lucid, ed. (1997), 47-58. «Sobre a possibilidade de um estudo tipológico-estrutural de alguns sistemas semióticos modelizantes», en Schnaiderman, ed. (1979), 81-96.
- ZOLKIEWSKI, S. (1971). «Sociologie de la culture et sémiotique». En Kristeva y otros, eds. (1971), 121-136.
- (1972). «Poétique de la composition». *Semiotica* 3 (1972), 295-224.
- (1973a). «Des principes de classement des textes de culture». *Semiotica* VII, 1 (1973), 1-17.
- (1973b). «Des problèmes de la littérature populaire». En Eng y Grygar, eds. (1973), 303-311.
- ZOLKOVSKIJ, A. K. (M, 1962). «Sobre la amplificación». En *Comunicación*, ed. (1972), 173-182. «Dell'amplificazione», en Faccani y Eco, eds. (1969), 1969, 91-98.
- (T, 1965). «*Deus ex machina*». En Lotman y Ouspenski, eds. (1976), 182-192.
- (M, 1970). «El cuento somalí “La prueba del adivino”». *Prohemio* I/3 (Madrid, Diciembre 1970), 445-465.
- (M, 1976). «The Literary Text-Thematic and Expressive Structure: An Analysis of Pushkin's Poem “Ya vas Iyubil”». *New Literary History* 9, 2 (1978), 263-278.
- (1978). «The Window in the Poetic World of Boris Pasternak». *New Literary History* 9, 2 (1978), 279-314.
- (1983). *Themes and Texts: Toward a Poetics of Expressiveness*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- ZOLKOVSKIJ, A. K. y SCEGLOV, J. K. (M, 1971). «La construcción del modelo “Tema [Procedimientos de expresividad] / Texto”. I. El concepto de tema y el de universo poético». *Prohemio* III/3 (Madrid, Diciembre 1972), 409-452.
- (1972). «Sobre las posibilidades de construir una poética estructural». En *Comunicación*, ed. (1972), 161-166. «Die Strukturele Poetik ist Eine Generative Poetik», *Literaturwissenschaft und Linguistik* 3 (Frankfurt, 1972), 239-264. «Structural Poetics Is a Generative Poetics», en Lucid, ed. (1977), 175-192.

##### 5. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LOTMAN Y LA ESCUELA SEMIÓTICA DE TARTU-MOSCÚ.

- ABAD, F. (1985). «Crítica contemporánea: Formalismos». En J. M. Díez Borque (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, 588-590. Madrid: Taurus.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1984). «La crítica lingüística». En P. Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, 141-207. Madrid: Playor.

- ARQUÉS, R. (1993). «Iuri Lotman, la mort ignorada d'un semiòleg ignorat en vida», *Avui*, Barcelona (12 de diciembre de 1993), 29.
- BAJTÍN, M. M. (1979). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982, 339-348.
- BARAN, H. (1974). «Introduction». En Baran, ed. (1974), vii-xx.
- BAYLEY, J. (1972). «Some Recent Developments in the Study of Russian Versification». *Language and Style* 3 (1972), 155-191.
- BAYLEY, R. W. (1976). «Maxwell's Demon and the Muse». *Dispositio* 1, 3 293-302.
- BERDNIKOV, G. (1981). «La poética histórica en la URSS». *Crerios* 5/12 (La Habana, 1983-1984), 304-310.
- BONAFIN, M. (1984). «Tipología della cultura e carnevale. Nota sui modelli di Bachtin e Lotman». *L'immagine riflessa* VII, 1/2 (1984).
- BROMS, H. (1987). «Autocommunication -a Way to Induce Visions to the Organization». En Brooms y Kaufmann, eds. (1987), 125-138.
- CÁCERES SÁNCHEZ, M. (1992). «Lenguaje, cultura, semiosfera». En *Investigaciones Semióticas V. Semiótica y Modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Celebrado en La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992)*, Volumen I, 129-136. A Coruña: Universidade da Coruña/Asociación Española de Semiótica, 1994.
- (1993). «Presentación. La Escuela Semiótica de Tartu-Moscú, treinta años después». *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria* 8, 7-20.
- CALABRESE, O. (1985). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós, 1987, 186-192.
- CHAMPAGNE, R. A. (1978). «A Grammar of the Languages of Culture: Literary Theory and Yuri Lotman's Semiotics». *New Literary History* 9, 2, 205-210.
- CAPRETTINI, G. P. (1994). «Jurij Lotman la semiótica di confine». *Lexia* 2 (febbraio), 1.
- CHEKHOV, I. (1987). «Historical Survey of Tartu-Moscow Semiotic School». En Brooms y Kaufmann, eds. (1987), 7-16.
- (1990). «Cultural Semiotics (On History and Notions of the Tartu School)», Nordic Association of Semiotic Studies, Denmark, November 1990 (en prensa).
- CHISTOV, V. (1977). «Aktuelle Probleme der Sowjetischen Folkloristik». *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte* 20, 5, 67-83.
- CORTI, M. (1973). «L'arte come modo di "informazione"», *Il Giorno*, 17 enero. [A propósito de la primera edición italiana de *La estructura del texto artístico*].
- (1994). «Introduzione» a Lotman, *Cercare la strada*, 7-13.
- DANOW, D. K. (1986). «Dialogic Perspectives: The East European View (Bakhtin, Mukarovsky, Lotman)». *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature* 20 (August), 119-192.
- (1987a). «Bakhtin and Lotman: Novel and Culture». En Brooms y Kaufmann, eds. (1987), 233-244.
- (1987b). «Lotman and Uspensky: a Perfusion of Models». *Semiotica* 64, 3/4, 343-357.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1978). «La teoría literaria rusa postformalista». En *Crítica Literaria*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1989<sup>2</sup>, 377-383.
- EAGLE, H. (1976). «The Semiotics of the Cinema: Lotman and Metz». *Dispositio* 1, 3, 303-314.

- (1981). «Verse as Semiotic System: Tynjanov, Jakobson, Mukarovsky, Lotman Extended». *Slavic and East European Journal* 25, 4, 47-61.
- EAGLETON, T. (1983). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988, 125-128.
- ECO, U. (1969). «Lezione e contraddizione nella semiotica sovietica». En Faccani y Eco, eds. (1969), 13-31.
- (1988). «Lotman y la “glasnost”». *El País*, Madrid, (6 de febrero), 10.
- (1990). «Introduction» a Lotman. *Universe of the Mind*, vii-xiii.
- EIMERMACHER, K. (1977). «Some Aspects of Semiotic Studies of the Moscow and Tartu Schools». En Eimermacher y Shishkoff (1977), VII-X.
- FACCANI, R. (1969). «Gli autori di questo libro». En Faccani y Eco, eds. (1969), 7-11.
- (1975). «Appunti in margine ad alcuni saggi di Ju. M. Lotman». En Lotman y Uspenskij (1975), 5-24.
- FLEISCHER, M. (1989). *Die Sowjetische Semiotik. Theoretische Grundlagen der Moskauer und Tartuer Schule*. Tübingen: Stauffenburg.
- FOKKEMA, D. W. (1976). «Continuity and Change in Russian Formalism, Czech Structuralism, and Soviet Semiotics». *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1, 153-196.
- FOKKEMA, D. W. e IBSCH, E. (1981). *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 56-68.
- GARCÍA BERRIO, A. (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta, 394-404.
- GASPAROV, B. M. (1985). «Introduction». En Nakhimovski, A. D. y Stone, A., eds. (1985), 13-29.
- GODZICH, W. (1978). «The Construction of Meaning». *New Literary History* 9, 2, 389-397.
- GONZÁLEZ, C. (1982). *Función de la teoría en los estudios literarios*. México: UNAM, 33-39 y 133-136.
- GRZYBEK, P. (1989). *Studien zum Zeichenbegriff der Sowjetischen Semiotik (Moskauer und Tartuer Schule)*. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 393 páginas.
- HAMMARBERG, G. (1984). «A Reinterpretation of Tynjanov and Jakobson on Prose (with Some Thoughts on the Baxtin and Lotman Connection)». En B. Stolz, I. Titunik y L. Dolezel (eds.), *Language and Literary Theory*, 379-404. Ann Arbor: University of Michigan.
- HOPFAL, M. (1987). «Ethnosemiotics and Semiotics of Culture». En Broms y Kaufmann, eds. (1987), 17-33.
- HYMES, D. (1978). «Comments on Soviet Semiotic and Criticism». *New Literary History* 9, 2, 399-411.
- JONAIID-SHARIF, L. (1984). «Text-Sign-Structure: The Poetics of Jurij Lotman». *Dissertation Abstracts International* 45, 4 (Oct.).
- KOZHINOV, V. V. (1973). «50 años de poética en la URSS». *La Gaceta de Cuba. Criterios* [Primera época], 107 (La Habana).
- KRISTEVA, J. (1968). «Linguistique et sémiologie aujourd'hui en URSS». *Tel Quel* 35, 3-8.
- (1969a). «La sémiologie comme science des idéologies». *Semiotica* 1, 196-204.
- (1969b). «L'expansion de la sémiotique». En *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil, 43-59; y en Kristeva y otros, eds. (1971).

- KUPER, C. (1979). «Roman Jakobson und Jurij Lotman: Die Entwicklung einer semiotischen Ästhetik». En *Arbeiten zur Sprachentwicklung und Sprachbeschreibung*, 30-62. Berlin: Institut für Linguistik, Technische Universität Berlin.
- LACHMANN, R. (1982). «Wertaspekte in Jurij Lotmans Textbedeutungstheorie». En B. Lenz y B. Schulte-Middelich (eds.), *Beschreiben, Interpretieren, Werten: Das Wertungsproblem in der Literatur aus der Sicht unterschiedlicher Methoden*, 134-155. Munich: Fink.
- LACHMANN, R., ESHELMAN, R. y DAVIS, M. (1987). «Value Aspects in Jurij Lotman's Semiotics of Culture/Semiotics of Text». *Dispositio*, 12, 30-32, 13-33.
- LAFERRIERE, D. (1978). «Semiotica sub specie Sovietica: Anti-Freudianism, Pro-Marxism and Other Disturbing Matters». *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3.
- LHOEST, F. (1979). «Regards sur la sémiotique soviétique». En André Helbo (ed.), *Le champ sémiologique*, R1-22. Bruselas, Complexe.
- LOZANO, J. (1979). «Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu». En Lotman y E. de Tartu (1979), 9-37.
- LUCID, D. P. (1977). «Introduction». En Lucid, ed. (1977), 1-23.
- MARCHÁN FIZ, S. (1970). «[Reseña de *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*]». *Revista de Ideas Estéticas* 110 (1970), 140-142.
- MARCIALIS, N. (1993). «Introduzione all'edizione italiana. Boris Andreevič Uspenskij e il dibattito sulla storia della lingua letteraria russa». En B.A. Uspenskij, *Storia della lingua letteraria russa*, 11-34.
- MARGOLIN, U. (1975). «Juri Lotman on the Creation of Meaning in Literature». *Canadian Review of Comparative Literature* (Fall, 1975), 262-282.
- MARKIEWICZ, H. (1981). «Die Literatur aus semiotischer Sicht: Randbemerkungen zu den Arbeiten J. Lotmans». En P. Zima (ed.), *Semiotics and Dialectics. Ideology and the Text*, 331-359. Amsterdam: Benjamins.
- MATEJKA, L. (1976). «Languages of Art in Soviet Semiotics». *Dispositio* 1, 3, 207-212.
- MAYENOWA, M. (1977). «Lotman as an Historian of Literature». *Russian Literature*, 5, 1, 81-90.
- MEIJER, J. M. (1973). «Literature as Information. Some Notes on Lotman's Book: *Structura xudozestvennogo teksta*». En Eng y Grygar, eds. (1973), 209-223.
- (1977). «A Reply to Ju. Lotman». *Russian Literature* 5, 1, 61-80.
- MELETINSKIJ, E. M. y SEGAL, D. M. (1971). «Estructuralismo y semiótica en la URSS». *La Gaceta de Cuba. Criterios* [Primera época], 100 (La Habana, 1972). «Structuralism and Semiotics in the USSR», *Diogenes*, 73 (1971), 88-125.
- MICELI, S. (1982). *In nome del segno: Introduzione alla semiotica della cultura*. Palermo: Sellerio.
- MYASNIKOV, G. (1973). «Yury Mikhailovich Lotman: An Essay-Tribute on the Fiftieth Anniversary of his Birth». *Russian Literature* 6, 575-578.
- NAVARRO, D. (1986). «Textos y contextos: un balance, un inicio». En *Textos y contextos: Una ojeada en la teoría literaria mundial* (Selección, traducción y prólogo de Desiderio Navarro), Vol. I, 7-19. La Habana: Arte y Literatura.
- (1993). «Mostrar la Escuela de Tartu como escuela: más allá de Lotman y Uspenski». *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México), 7-13.

- (1994). «A la memoria de Iuri Lotman (1922-1993), sabio, colaborador, amigo». *Criterios* 31 (La Habana), 203-205.
- OGUIBENINE, B. (1979). «Linguistic Models of Culture in Russian Semiotics: A Retrospective View». *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 4, 91-118.
- (1981). «The Semiotic Approach to Human Culture». En W. Steiner (ed.). *Image and Code*. Ann Arbor: Michigan Studies in Humanities.
- (1987). «On the World Tree Symbolism: the Sources of an Analytical Pattern». En Broms y Kaufmann, eds. (1987), 35-50.
- PESONEN, P. (1994). «St. Petersburg as a Myth and a Text in Russian Culture and Literature». *Genius loci. Symposium of the Finnish Society of Semiotics*, Imatra, July (mecanografiado).
- PETERS, J.-U. (1981). «Textdeskription und Textdentung: Zu Jurij Lotmans Analysen russischer Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts». *Russian Literature* 10, 1, 91-110.
- POSNER, R. (1987a). «Semiotics vs. Anthropology: Alternatives in the Explication of "Culture"». En Broms y Kaufmann, eds. (1987), 151-184.
- (1987b). «Zur Entwicklung der Semiotik». En Broms y Kaufmann, eds. (1987), 185-190.
- (1991). «Semiótica de la cultura y teoría de los textos». *Revista de Estética* 8 (Buenos Aires).
- POZUELO, J. M.<sup>a</sup> (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 69-74.
- (1994). «Realidade, ficción e cultura». *Grial* 123, Tomo XXXII (Xullo-Setembro), 295-308.
- RADAR, E. (1974). «Pour une science de la littérature: La structure du texte artistique de Jouri Lotman». *Le Langage et l'Homme* 24 (Janvier), 64-68.
- REID, A. (1990a). «Who is Lotman and Why is Bakhtin Saying Those Nasty Things about Him?». *Discours Social/Social Discourse* 3, 1-2, 325-338.
- (1990b). *Literature as Communication and Cognition in Baxtin and Lotman*. University of Alberta.
- (1991). «The Moscow-Tartu School on Bakhtin». *S. European Journal for Semiotic Studies [Dialectics, Semiotics, Materialism. In Memoriam F. Rossi-Landi]* (eds. J. Bernard, J. Kelemen, G. Withalm), 3, 1/2.
- REVZINA, O. G. (1972). «The Fourth Summer School on Secondary Modeling Systems Tartu 17-24 August 1970». *Semiotica* 6, 222-243.
- REWAR, W. (1976a). «Tartu Semiotics». *Bulletin of Literary Semiotics* 3, 1-16.
- (1976b). «Semiotics and Communication in Soviet Criticism». *Language and Style* 9 (1976), 3-16.
- ROSNER, K. (1984). «On Some Difficulties Involved in Lotman's Concept of the Semiotics of Culture». En J. Pelc et al. (eds.), *Sign, System and Function*. Berlin: Mouton.
- RUDY, S. (1986). «Semiotics in the USSR». En T. A. Sebeok y J. Umiker-Sebeok, eds., *The Semiotic Sphere*, 555-582. New York: Plenum Press.
- SALVESTRONI, S. (1981). «Postfazione» [a Lotman T, 1981]. *Strumenti Critici* XV, I (Torino, Febbraio), 30-45.
- (1982). «I meccanismi dialogici e la crescita della conoscenza nella teoria semiotica di Lotman». *Intersezioni* 1.
- (1985). «Nuove chiavi di lettura del reale alla luce del pensiero di Lotman e dell'epistemologia contemporanea». En Lotman, *La semiosfera*, 1985, 7-46.
- SALVO, M. DI (1988). «Presentazione» a B.A. Uspenskij. *Storia e Semiotica*, 1980, VII-XV.

- SCHNAIDERMAN, B. (1979). «Semiótica na U.R.S.S. -Uma busca dos “elos perdidos” (À guisa de Introdução)». En B. Schnaiderman, ed. (1979), 9-27.
- SEBEOK, T. A. (1987). «In What sense is language a “primary modeling system”?». En Broms y Kaufmann, eds. (1987), 67-80; y en T. A. Sebeok, *A Sign Is Just A Sign*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- SEGAL, D. M. (1973). «Las investigaciones soviéticas en el campo de la semiótica en los últimos años». En Lotman y E. de Tartu (1979), 225-245. «Le ricerche sovietiche nel campo della semiotica negli ultimi anni», en Lotman y Uspenskij, eds. (1973).
- (1974). *Aspects of Structuralism in Soviet Philology*. Tel-Aviv: Tel-Aviv University (*Papers on Poetics and Semiotics*, 2), 135 páginas.
- SEGRE, C. (1977). *Semiótica, Historia y Cultura*. Barcelona: Ariel, 1981, 7-45.
- (1984). «Culture et texte dans la pensée de Yuri M. Lotman». En M. Halle *et alii*, eds. (1984), 3-15.
- (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 143-172.
- SHISHKOFF, S. (1977). «Note». En Eimermacher y Shishkoff (1977), XI-XII.
- SHUKMAN, A. (1976). «The Canonization of the Real. Jurij Lotman's Theory of Literature and Analysis of Poetry». *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1, 317-338.
- (1977a). «Jurij Lotman and the Semiotics of Culture». *Russian Literature* 5, 1, 41-54.
- (1977b). *Literature and Semiotics. A study of the writings of Yu. M. Lotman*. Amsterdam: North Holland Publishing Company.
- (1978). «Soviet Semiotics and Literary Criticism». *New Literary History* 9, 2, 189-197.
- (1981). «The Dialectics of Change: Culture, Codes and the Individual». En P. Zima (ed.), *Semiotics and Dialectics. Ideology and the Text*, 311-329. Amsterdam: Benjamins.
- (1982). *The New Soviet Semiotics*. London.
- (1986). «Culture: The Moscow-Tartu School». En T. A. Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- (1987). «Towards a Poetics of the Absurd: The Prose Writings of Daniil Kharmis». En Broms y Kaufmann, eds. (1987), 81-95.
- (1989). «Semiotics of Culture and the Influence of M. M. Bakhtin». En Eimermacher *et alii*, eds. (1989), 193-207.
- SILVIO AVALLE, D'A. (1980). «La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo». *Strumenti Critici* 42/43 (Torino, Ottobre), 195-211; y, con modificaciones, «Il problema della cultura nella filologia e linguistica russe del XIX e XX secolo», en D'Arco Silvio Avalle (a cura di), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino: Einaudi («Paperbacks»), 1982, 5-66.
- SMIRNOV, I. P. (1987). «Totemismus und Genretheorie». En Broms y Kaufmann, eds. (1987), 97-111.
- STEINER, P. (1976). «On Semantic Poetics». *Dispositio* 1, 3, 339-348.
- STEINER, W. (1976). «Point of View from the Russian Point of View». *Dispositio*, 1, 3, 315-327.
- STRADA, C. (1984). «Introduzione» a Lotman. *Da Rousseau a Tolstoj*, 9-39.
- STRADA, V. (1964). «Formalismo e neoformalismo». *Questo e altro*, 6/7, 51-56.
- (1985). «Introduzione all'edizione italiana: Poesia e realtà nello *Evgenij Onegin*». En Lotman, *Il testo e la storia*, 1985, 5-44.
- TALENS, J. (1978a). «Práctica artística y producción significante. Notas para

- una discusión». En J. Talens y otros, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, 15-60. Madrid: Cátedra, 1988<sup>4</sup>.
- (1978b) «Teoría y técnica del análisis poético». En J. Talens y otros, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, 63-109. Madrid: Cátedra, 1988<sup>4</sup>.
- TALVET, J. (1993). «Tartu como signo». *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria* 8, 21-28.
- TITUNIK, I. (1976). «M. M. Baxtin (The Baxtin School) and Soviet Semiotics». *Dispositio* 1, 3, 327-338.
- TODOROV, T. (1972). «La poétique en URSS». *Poétique* 9, 102-115.
- TOIVONEN, P.-M. (1987). «Yu. M. Lotman's Concept of Poetic Language and Poetic Text: The Example of Baudelaire's Spleen II». En Broms y Kaufmann, eds. (1987), 191-197.
- TOROP, P. (1982). «El fenómeno Lotman». *Criterios* 5/12 (La Habana), 90-98.
- (1992). «La Escuela de Tartu como Escuela». *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria* 8 (1993), 31-45.
- TOUMANOFF, S. (1990). «Afterword to Yury Lotman's "Artistic Space in Gogol's Prose"». *Russian Literature* 24, 243-251.
- USPENSKI, B. A. (T, 1987). «Sobre el problema de la génesis de la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú». *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México, 1993), 199-212.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1993). «In Memoriam Iuri M. Lotman». *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria* 8, 3-5.
- VENCLOVA, T. (1967). «Le colloque sémiotique de Tartu». *Information sur les sciences sociales* 4, 123-129; y en Kristeva y otros, eds. (1971), 574-580.
- VETIK, R. (1994). «The Platonism of J. Lotman». *Semiotica* 99, 1/2, 67-79.
- VOIGT, V. (1987). «Between Eastern and Western Semiotics». En Broms y Kaufmann, eds. (1987), 51-56.
- VROON, R. y VROON, G. (1976). «V. V. Ivanov's Essays on the History of Semiotics in the USSR». *Dispositio* 1, 3.
- WAHNÓN, S. (1991). *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada: Universidad, 106-109.
- WINNER, I. P. (1979). «Ethnicity, Modernity, and Theory of Culture Texts». *Semiotica* 27, 1/3, 103-147.
- (1984a). «Some Comments Upon Lotman's Concepts of Semiotics of Culture: Implications for the Study of Ethnic Culture Texts». En Halle *et alii*, eds. (1984), 28-36.
- (1984b). «Theories of Narration and Ethnic Culture Texts». En J. Pelc, Sebeok, Stankiewicz y T. Winner, eds., *Sign, System and Function. Papers of the First and Second Polish-American Semiotics Colloquia*, 439-455. Berlin: Mouton de Gruyter.
- (1988). «Research in Semiotics of Culture». En T. A. Sebeok y J. Umiker-Sebeok, eds., *The Semiotic Web 1987*, 601-619. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- (1989). «Segmentation and Reconstruction of Ethnic Culture Texts. Narration, Montage, and the Interpenetration of the Visual and Verbal Spheres». En Eimermacher, Grzybeck y Witte, eds. (1989), 411-431.
- WINNER, I. P. y WINNER, T. (1976). «The Semiotics of Cultural Texts». *Semiotica* 18, 2, 101-156.
- WINNER, T. (1968). «Introduction», a Y. Lotman, *Leksii po strukturalnoi poe-tike*. Rhode Island: Brown University Press.
- YAMAGUCHI, M. (1987). «"Center" and "Periphery" in Japanese Culture -in Light of Tartu Semiotics». En Broms y Kaufmann, eds. (1987), 199-219.

## **ARTÍCULOS**

# **LOS MUNDOS DEL TEXTO EN LA PRINCESA Y EL GRANUJA DE PÉREZ GALDÓS (TEORÍA Y PRÁCTICA)**

**Josefina Albert Galera**

Universidad de Tarragona

## **0. INTRODUCCIÓN**

Todo texto se muestra como un objeto semiótico, que debe ser sometido a una dinámica capaz de generar el sentido (Coseriu, 1978: 128-147). Las condiciones que debe cumplir vienen reguladas por la semiótica <sup>1</sup>, que es la que se ocupa de los signos lingüísticos (Bobes Naves, 1973), y que tiene sus raíces en la filosofía griega (*Sémeiétike*). Esta ciencia de la comunicación, es decir, de la transmisión de información (Malmberg, 1977 [1973]: 9), deberá dar cuenta de las condiciones de la aprehensión y

---

<sup>1</sup> Término usado por Peirce y Morris y adoptado por la carta constitutiva de la *International Association for Semiotic Studies*, en 1969. Recuérdese que Saussure la denomina «Semiología», *una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social*, de la que lingüística no es más que una parte (Saussure, 1976: 60).

de la producción de sentido, entendido este término como «el particular contenido lingüístico que, en un determinado acto de hablar (o en un «texto»), se expresa por medio de la designación (referencia extralingüística como tal) y del significado (contenido dado en cada caso por la lengua empleada en el acto de hablar) y más allá de la designación y del significado como tales», es decir, el sentido (Coseriu, 1977: 247) <sup>2</sup>.

El signo, que es el vehículo comunicativo, establece diversos tipos de relaciones. Si éstas se producen en el sistema y en el proceso (Hjelmslev, 1974 [1943]), comportan el doble juego de la sintagmática y la paradigmática. Son relaciones intrasignificas, que se constituyen en *Sintaxis Lingüística*.

La idea de signo como portador de información implica otro tipo de relaciones, las de signo-referente, que da lugar al estudio de la *Semántica*.

El tercero de los componentes, la *Pragmática*, que es la base de los otros dos, va orientado a suscitar una reacción en el receptor, pero también tiene que ver con el emisor como sujeto productor de una comunicación que, de alguna manera, queda mediatizada por él mismo. Se trata de las relaciones del signo con los «intervinientes» en la comunicación y con el contexto (Kristeva, 1978: 27).

## 1. CONDICIONES DE LA SEMIÓTICA LINGÜÍSTICA

**1.1.** La Semiótica Lingüística en su actividad, si se me permite el término, investigadora de los textos de lengua natural pondrá al descubierto los sistemas de codificación que operan en ellos (Albert, 1988: 54). Los textos objeto de estudio deberán cumplir, por tanto, algunas condiciones, como es poner de manifiesto «las propiedades de *cohesión* y *coherencia*, relacionadas pero distintas» (Lyons, 1983 [1981]: 200). Por ejemplo, cuando se construye un texto se practican una serie de recursos, como es la elipsis y el uso de pronombres, así como la presencia de determinadas partículas de conexión. De esta forma, la frase: «Estoy esperando a que den las 7,30 para ir a buscar al niño. Cuando

---

<sup>2</sup> A este respecto Coseriu (1977: 248) dice que «Una oración como *Sócrates es mortal* tiene desde el punto de vista de la lengua española sólo un significado; su sentido, en cambio, puede ser completamente diferente según el texto en que la oración misma aparezca (por ejemplo, según si se presente en un silogismo, en un poema o en un acto de comunicación práctica, en una situación de la vida diaria, etc.)». También Guiraud (1976: 28-29).

venga a casa, lo bañaré, le daré de cenar y lo acostaré», sería un texto que cumple las condiciones de *cohesión*, cosa que no sucedería si en lugar de la segunda frase dijera: \*«traeré el niño a casa, bañaré al niño, daré de cenar al niño, acostaré al niño» (Albert, 1992: 536).

**1.2.** Un texto guarda *coherencia* cuando lo que se dice en cualquier unidad del texto es *relevante* para lo que se acaba de decir. La «desconexión» se produce cuando la expresión de un pensamiento se «descuelga» de todo lo anterior produciendo una especie de perplejidad en el lector. La frase «Esto no tiene sentido» sería adecuada para calificar el contenido de dicha expresión, cuando no puede solucionarse, por ejemplo, mediante el conocimiento acumulado del hablante y del oyente.

De lo anterior se deduce que las palabras que componen un texto no van simplemente una tras otra en la sucesión discrecional de un diccionario, sino que forman estructuras de acuerdo con determinadas leyes lingüísticas. Éstas conforman la textualidad del texto y determinan que el lector, no sólo reciba una confusa sucesión de palabras diferentes, sino indicaciones de tal naturaleza que pueden ensamblarse en una instrucción global relevante para su comportamiento. Si el lector después de la lectura ha captado adecuadamente las indicaciones del autor y piensa o reflexiona de distinta manera sobre lo que allí se expresa, es que ha entendido el significado del texto (Weinrich, 1981 [1976]: 18-19).

## 2. LAS RELACIONES EXTRASÍGNICAS

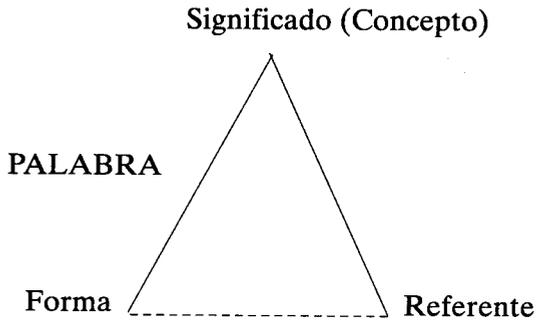
Si bien es cierto que los signos se dan *cotexto* unos a otros (Petöfi, 1975: 1, 10), sin embargo, para un estudio completo del texto lingüístico deben intervenir otros parámetros, en cuyo derredor (*contexto*) se organiza la producción signifiante. Según Morris (1958 [1938] y (1962 [1946])<sup>3</sup> es necesario establecer otro tipo de relaciones complementarias de los signos lingüísticos con otras realidades las extrasígnicas, lo que ha llevado a algunos autores a afirmar que en un estudio textual hay que introducir un esquema de tres partes, en el que tenga cabida el referente.

**2.1.** Así, por ejemplo, Lyons (1975<sup>3</sup> [1968]: 418) habla de la necesidad de presentar un término moderno para las «cosas» en la medida

---

<sup>3</sup> El esquema de Morris ha sido aplicado en Albert Galera (1987); así como a algunos textos literarios desde la Pragmática en diferentes artículos míos (Albert Galera, 1988, 1992).

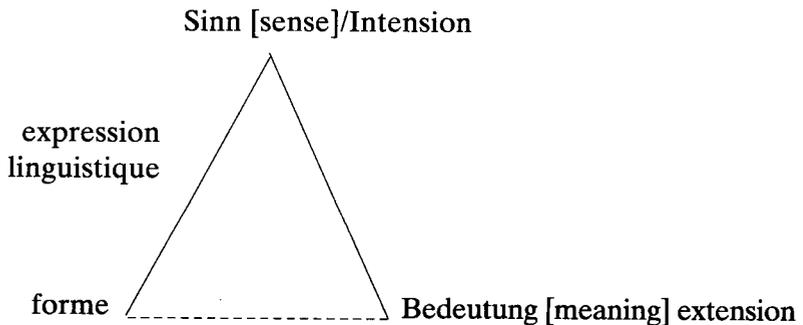
en que son «nombradas» o «significadas» por las palabras. La relación que se mantiene entre las palabras y las cosas —añade— es una relación de *referencia*. Lo representa mediante el denominado «triángulo semiótico»:



Obsérvese la línea discontinua que relaciona indirectamente la *forma* con el *referente*; la relación directa y mediata se establece a través del *significado*.

El diagrama de Lyons se adecua a la concepción tradicional del significado que, en el plano textual, incluye dos de los tres niveles de estudio del esquema de Morris, es decir, la Sintaxis y la Semántica. A través del término *mundo*, posteriormente (Lyons, 1983 [1981]), incorporará la Pragmática.

**2.2.** János S. Petöfi (1975: 87) utiliza los términos de Frege y los de *intensión* y *extensión* de Carnap para modificar el triángulo semiótico de Lyons. Su triángulo de la significación, válido para el tratamiento de textos de lengua natural, introduce dos tipos de relaciones: las semántico-intensionales y las semántico-extensionales. Podría esquematizarse de la siguiente manera:



En el texto de lengua natural, según Petöfi, hay que distinguir dos niveles: uno profundo o de base y otro superficial. Éste es el texto-manifestación o conjunto ordenado de oraciones sometidas a una dinámica interna que da coherencia a esa manifestación. El segundo nivel es el de la estructura profunda como realidad de un plan global subyacente, cuyo entramado sostiene el texto-manifestación. La estructura profunda es la que engendra la significación del texto en superficie. En este sentido, el texto es el conjunto de todas las informaciones subyacentes a un discurso, que manifiesta coherencia, sentido y completez. Es, por tanto, «el constructo teórico que hay detrás de un discurso» (Albaladejo-García Berrio, 1983: 223; Albaladejo, 1986: 68). Ese nivel abstracto del funcionamiento lingüístico desembocará en el texto-manifestación («genotexto» y «fenotexto», respectivamente, en palabras de Julia Kristeva, 1978: 100).

### 3. INTENSIÓN Y EXTENSIÓN

**3.1.** De la investigación de la *intención* se ocupa la *semiótica intensional*; su objeto es el estudio de las relaciones intersignificas e intrasignificas. Este nivel conviene al *cotexto* o dominio de los aspectos cotextuales; funciona con sus propias informaciones internas, es decir, las expresadas a través del texto, situándonos así en el nivel superficial de las palabras dichas o escritas. El texto considerado de esta manera contiene —y manifiesta también— un complejo de mundos (posibles) encerrados en los propios signos lingüísticos.

Todo mensaje, toda comunicación textual, presenta una cantidad de información que lleva al lector oyente de un estado de información más bajo a otro más elevado. Se trata de una progresión temática del texto conocida como tema-rema (tópico-comento) (Weinrich, 1981 [1976]: 175), que permite al receptor, en el proceso de descodificación, crear expectativas que, a su vez, facilitan y aceleran la descodificación. La continuidad discursiva —como bien señala Albaladejo (1986: 128)—, se da precisamente por el surgimiento de mundos y submundos, por la desaparición de unos y por la integración de otros: unos submundos se desvinculan de otros, y, en ocasiones, se produce un intercambio entre ellos.

Los mundos construidos por la semántica, formados a su vez por el sistema de mundos de los distintos personajes, serán *activados* depen-

diendo de la semiótica extensional (léase *pragmática*). Su análisis permite evidenciar la organización subyacente del texto (Albaladejo, 1986: 124).

**3.2.** La *semiótica extensional*, por su parte, se encarga de estudiar el nivel del referente con todas sus circunstancias. Tiene que ver con los aspectos de interpretación semántica extensional y con la producción y la recepción del texto. La extensión textual se configura lingüísticamente y produce como resultado la intensión textual. Alcanza, además, no sólo a los interlocutores en el proceso comunicativo, sino también a la situación, pues ésta forma parte de las condiciones de producción y recepción del texto (Weinrich, 1981 [1976]: 434), lo que nos permite hablar de su dimensión *pragmática* (Petöfi, 1975: 8-9).

#### 4. LOS MUNDOS DEL TEXTO

En el punto anterior decíamos que todo texto manifiesta un complejo de mundos <sup>4</sup>, que están situados en el espacio extensional relativo al mismo. Desde un punto de vista teórico-lingüístico y teórico-literario nos interesa la descripción del mundo que es expresado lingüísticamente en texto de lengua común o en texto literario (Albaladejo, 1986: 56-57). Quiere ello decir que las expresiones de lengua natural están ligadas a los *estados de cosas* en lugar de a la 'verdad' o 'no verdad' habituales; no solamente se puede hablar de las circunstancias de la realidad «real», sino de otras «realidades» imaginarias, que pueden expresarse como sigue: «Soñé que me transformaba en escarabajo». En la realidad del sueño existe el hecho de «transformarse en escarabajo». Esto es lo que se llama una *realidad alternativa*, frente a la *realidad actual*. Ambas realidades poseen un término común que las designa: *mundo* (posible). Semejante mundo hay que considerarlo como una abstracción, como algo construido por la semántica que lo obtiene enlazando las unidades abstractas de la lengua con las unidades abstractas de la realidad, a través de los significados conceptuales de las unidades de la lengua.

---

<sup>4</sup> Un mundo es una colección de circunstancias. Éstas se componen de objetos con determinados caracteres y relaciones mutuas. También un mundo es un conjunto de seres, localizados en el espacio-tiempo y envueltos, singular o conjuntamente, en distintas situaciones estáticas o dinámicas (Lyons, 1975 [1968]: 165). *Vid.* también Albaladejo (1986: 124) donde dice: «El sistema de mundos del texto narrativo está constituido por los mundos de los distintos personajes». *Vid.* además, Van Dijk (1983: 38-39).

**4.1.** Los mundos del texto están formados por los mundos de los diferentes personajes y acontecimientos que tienen lugar en el tejido lingüístico del texto. De ahí que se deba hablar de un *mundo global*, que es la estructura de conjunto referencial, y el mundo o los *mundos particulares* de cada uno de los personajes. A la vez, en cada mundo de personaje puede haber varios submundos, establecidos por medio de las actitudes, acciones, descripciones, etc., y cuyas articulaciones producen una estructura de sentido propia de cada personaje. Estos mundos se encuentran jerarquizados con respecto al mundo o mundos de otros personajes. Muchas situaciones que se le plantean a un personaje permiten acceder a otras situaciones del mismo personaje o de otros con los que se relaciona. Ello se debe al dinamismo que preside todo el relato. Normalmente expresamos este fenómeno diciendo que el mundo está cambiando constantemente de un estado a otro. Aparecen unos mundos y desaparecen otros, o bien se integran o complementan entre sí. Este proceso, que da paso al concepto de *accesibilidad*, convierte el mundo real en un mundo posible, existente sólo en el pasado, y crea, al mismo tiempo, expectativas de mundos posibles en el futuro. Como bien nos recuerda Lyons (1983 [1981]: 165), cada lengua natural está capacitada para proporcionar a los individuos los medios apropiados para identificar el mundo que es real en un momento dado y distinguirlo de los demás mundos.

**4.2.** Para la interpretación del texto el receptor tiene que establecer un modelo de mundo coincidente con el del productor en su proceso de elaboración textual, es decir, que productor y receptor han de participar del mismo código semántico extensional (Albaladejo, 1986: 63). El modo cómo se relacionan los textos depende también de nuestro conocimiento sobre el respectivo conjunto de mundos y de sus postulados básicos (Van Dijk, 1983 [1978]: 49). Ello implica que el acceso de un mundo a otro debe ser adecuado al marco o contexto pragmático actual en el que un hablante comunica algo. Como es bien sabido los *marcos* forman parte de nuestra memoria semántica general: son determinadas formas de organización del conocimiento convencionalmente establecido que poseemos del 'mundo'. El conocimiento del marco es necesario para la interpretación correcta de los más diversos sucesos sociales. Para Umberto Eco (1986<sup>3</sup> [1968]: 74) el patrimonio del saber de un comunicante es el que permite al destinatario elaborar las valoraciones y las selecciones correspondientes para establecer el sentido del texto. El marco es también el que permite hacer determinadas deducciones que se reconocen como actos semióticos (Van Dijk, 1983 [1978]: 185).

No es menos cierto, por otra parte, que el hablante construye la estructura textual también sobre la base de sus propios intereses, prejuicios, conocimientos, e incluso de sus deseos. Ello quiere decir que las situaciones cognitivas del propio hablante influyen en la manera cómo se extraen y reelaboran las informaciones de un texto. Un mayor conocimiento sobre el tema lleva a una comprensión más rápida (Van Dijk, 1983 [1978]: 208 ss.). Por ejemplo, en el cuento *La princesa y el granuja* de Galdós, el conocimiento por parte del lector del marco *mundo de la fantasía*, explica la presencia de elementos inconcebibles en la realidad extralingüística, como es el que una figura de barro se mueva, y hable, y se enamore.

## 5. EL CUENTO *LA PRINCESA Y EL GRANUJA*

Al iniciar la lectura del relato de Pérez Galdós nos encontramos con el personaje central, Pacorrillo Migajas, en torno al cual giran todos los demás personajes y sucesos que se dan cita en el cuento. Además de Pacorrillo, aparece la dama, que ni siquiera tiene nombre propio y de la que Migajas está perdidamente enamorado, los compradores de la figura de barro, la familia de Migajas, cuya única función es la de aclarar algunas circunstancias y coadyuvar así también al sentido global del texto, y los criados, que no dejan entrar a Pacorrillo en el palacio, cuando éste aparece para rescatar a la señora de sus sueños. Todos ellos cumplen una única función: permitir que avance la narración.

El mundo de Pacorrillo Migajas puede ser desdoblado en los submundos siguientes:

Mundo *real efectivo*<sup>5</sup>, que a su vez está formado por fragmentos ensamblados que nos los devuelven como personaje: su propia existencia, la esfera de sus operaciones mercantiles, el submundo de su realidad física y social, las aventuras que protagoniza en el palacio y su posterior huida.

a) El submundo de la *realidad y personal y social*. Pacorrillo es un muchacho, que «apenas pasaba de los siete años» (79,1), harapiiento,

---

<sup>5</sup> Lo *real efectivo*, aunque lleve dentro de sí un ente inexistente, que es la ficción de la que trata, en sí mismo tiene existencia, real, objetivable. En este caso es el tejido lingüístico, plasmado en signos, que «cuenta» la ficción de Pacorrillo y sus aventuras.

«de piel curtida del sol y del aire», vendedor de periódicos, solo en el mundo, pero que «enfrentó la situación como un héroe» (80,1). Su condición de pobreza y desamparo total lo enajena, creando en alrededor suyo todo un mundo de fantasía, en el que las emociones jugarán un papel fundamental en el comportamiento y decisiones posteriores.

b) El submundo *imaginado*, en el que la fantasía juega un papel decisivo en el desarrollo de la trama. Migajas cree que ella, la dama representada por la figurilla de barro, corresponde a su amor como si se tratara de un ser humano. Ella, relata el narrador, «decíale mil cosas deleitables» (81,2) y hasta le pide que la salve.

c) Submundo de los *sentimientos*, debidos a su enamoramiento. También pertenecen a este mundo todas las sensaciones, un tanto «peregrinas», como se indica en el texto, cuando se convierte, al final del relato, en un muñeco más del escaparate.

d) El submundo *soñado* («Pero como estaba tan fatigado, recostó la cabeza sobre el cuerpo de su ídolo y se durmió como un ángel» (83,2)), que se entrecruza con todos los demás submundos, responde en su contenido, cuando ya poseemos todas las claves interpretativas, a las expectativas generadas en el curso de la lectura. Durante el sueño se desarrollan los sucesos más hermosos y deleitables para Migajas. Precisamente en el *submundo soñado*, a la felicidad le sigue la consumación del drama de nuestro personaje. Desde aquí —casi de una manera despiadada— el narrador lo reenvía al escaparate, ante el que tantas veces se había parado para dirigir sus requiebros a la princesa de sus sueños. Hasta este preciso momento —y únicamente a través de las lamentaciones del personaje— el lector no se apercibe de que Migajas no era sino un infortunado muñeco más del escaparate.

e) El *submundo irónico*, clave para la interpretación de muchas expresiones, especialmente en la presentación de personajes.

El engendramiento del sentido (Greimas/Courtés, 1989) se produce a medida que los submundos de Migajas se van sucediendo y complementando. A su vez, cada uno de estos submundos dará paso a otros para permitir que la narración avance y vayan conduciendo al lector hacia el sentido global del cuento.

La frase con la que comienza el relato, «Pacorrito era un gran personaje», creará en el lector unas determinadas expectativas que éste ha ido almacenando en la memoria semántica, como resultado del conocimiento que posee del mundo (el marco), según el cual a cada expresión se le asignan unos contenidos y no otros. Pero al mismo tiempo

que el lector se adentra en la lectura del texto galdosiano, experimenta una serie de perplejidades al «toparse» con las descripciones que el narrador hace de la situación personal y de la deprimente realidad social en la que se desarrolla la vida del pobre Migajas. La burla fina y disimulada, en el uso del lenguaje que es la ironía, impregna todo el relato. Obsérvese en qué términos se describe al pobre Pacorruto:

- piel curtida
- ojos negros y vividores
- boca fea
- orejas como aventadores
- vestía camisa de todos los colores
- pantalón hecho de remiendos
- guñapo en el cuello a modo de bufanda
- sin zapatos ni medias [...].

Y ésta otra que se refiere a la actividad que realiza nuestro personaje para sobrevivir: «Vendía fósforos, periódicos y algún billete de lotería, tres ramas mercantiles, que, explotadas con inteligencia, podían asegurarle honradas ganancias» (8,1).

Se trata de expresiones imprevisibles, que quedan «descolgadas» de todo lo anterior <sup>6</sup>, ya que no existe «conformidad» entre expresiones que pertenecen al mismo mundo descrito; es decir, productor y receptor no participan del mismo código semántico extensional. De ahí que, para descodificar correctamente el texto, el lector debe asignar a cada expresión un sentido diferente del que las palabras parecen indicar. El desajuste entre el nivel superficial y el profundo del texto llega al lector como una señal de alerta, que conlleva un mensaje implícito, cuyo sentido no sólo es diferente, sino que es contrario al del mensaje explícitamente manifestado. La relación semiótica de *contradicción* (Greimas/Courtés, 1989) que surgen en el texto-manifestación recupera su coherencia cuando hace su presencia el *submundo de la ironía*, modificando de esta manera la expresión «era un gran personaje». La manipulación semántica en el uso del lenguaje que se hace en las descripciones es prueba evidente que éstas dentro del relato no son en absoluto ajenas a la organización y ensamblaje de los mundos del texto. Por el contrario, cumplen una función *cardinal*, ya que constituyen verda-

---

<sup>6</sup> Cuando un texto nos resulta incomprensible es porque las presuposiciones aparecidas en ese momento no se conforman a la *macroestructura*; es decir, no aparecen en el marco adecuado ni son sus componentes posibles, lo que las convierte en incompatibles con las expectativas ya construidas. La «rareza» de un texto va estrechamente ligada a la «rareza» de circunstancias posibles en mundos posibles (Dijk, 1983 [1978]: 201).

deros «nudos» del relato, como si se tratara de unidades narrativas (Barthes, 1974<sup>3</sup>: 30).

Con la expresión «estaba solo en el mundo», se introduce al lector en el conocimiento del entorno familiar de Migajas, cuya primera frase, «la familia de Pacorrito no podía ser más ilustre» (79,2) crea unas expectativas también significativamente diferentes de las esperadas. El submundo de la ironía, siguiendo el mismo procedimiento que en el caso anterior, hace que aparezca un mundo coincidente con el del productor, modificando, automáticamente, las expectativas generadas por el calificativo «ilustre».

El dinamismo de la lectura permite acceder, a través del *mundo real efectivo* en su esfera de operaciones, al *submundo imaginado*. Pacorrito se enamora locamente de una figurilla de barro, lo que provoca la aparición del *submundo de los sentimientos*. El proceso se inicia en el momento en que nuestro personaje se detiene ante el escaparate de un comercio (*mundo real efectivo*) para contemplar una hermosa figurilla de barro, que provoca en él una fuerte emoción <sup>7</sup>:

«El granuja y ella se miraron. ¡Ay! ¡Cuánto idealismo, cuánta pasión en aquella mirada! Los suspiros sucedieron a los suspiros y las ternezas a las ternezas» (81,2)<sup>8</sup>.

«... cortó el hilo de la dulce comunicación» (81,2).

«¡Sálvame, Pacorrito mío, sálvame!» (82,1).

«La figura tenía abiertos los ojos y miraba con melancólica dulzura a su fiel adorador» (83,1).

El mundo *imaginado* se articula y se imbrica de esta manera en el *real efectivo*, creando una atmósfera fantasmagórica, un mundo de fantasía, que provoca unos comportamientos y desencadena una serie de acciones inscritas en el mundo *real efectivo*. Pacorrito es testigo de la retirada del escaparate de la figurilla de barro:

«... El rapaz miró hacia el interior de la tienda y vio a una de las niñas [...], que sostenía en sus brazos a la dama de los pensamientos de Migajas» (pp. 81-82).

---

<sup>7</sup> «Su cerebro hervía; en su corazón se enroscaban culebras mordedoras; su pensamiento era un volcán; deseaba la muerte; aborrecía la vida; hablaba sin cesar consigo mismo; miraba a la luna; se remontaba al quinto cielo, etc.» (81,1).

<sup>8</sup> Las páginas corresponden a la edición de las obras de D. Benito Pérez Galdós que

Nuestro conocimiento del marco *comercio* es el que nos hace comprender que, posiblemente, la figurilla de barro vaya a ser adquirida por los que la sostienen en brazos, como así sucede, en efecto.

Los «horrores de la trata de blancos» (82,1) provocan en él una «violenta emoción» (submundo de los sentimientos), que le llevará a protagonizar una serie de aventuras para recuperar a su amada. «Colgado a la zaga del coche», en el que van los compradores de su amada, recalca en el palacio. Esta acción propicia la aparición de otros personajes. Las burlas y vejaciones de que es objeto Migajas por parte del cocinero y criados de palacio se convierten en una auténtica tortura, haciendo de Pacorruto un personaje realmente patético.

La accesibilidad de los fragmentos del submundo del palacio, que, recordemos, pertenece al *mundo real efectivo*, y al que se le superpone el mundo de la fantasía o *mundo imaginado*, permiten, a su vez, el acceso al submundo de las decisiones de Migajas: Pacorruto escapa del palacio con la muñeca entre los brazos decidido a «tomar venganza de aquel descomunal agravio» (83,2). Pero en la huida se queda dormido abrazado a la muñeca hecha pedazos. El *submundo soñado*, que hace su aparición en este momento, se instala de una manera definitiva en la vida de nuestro personaje. Ahora, mientras duerme, Pacorruto protagoniza toda una serie de aventuras maravillosas, que dan respuesta generosa a sus pensamientos depresivos ante la contemplación de la muñeca de barro destrozada. En el sueño todo es nuevo y perfecto; la figurilla de barro se le transforma en princesa esposa.<sup>9</sup>

Es el momento en el que el lector, a partir del patrimonio del saber acumulado en la lectura, junto con las informaciones almacenadas en la memoria, y organizadas mediante un sinfín de textos con los que ha tomado contacto en múltiples situaciones de comunicación (Dijk, 1983 [1978]: 21), elabora las selecciones pertinentes para establecer el sentido global del texto. Para ello hace uso de determinadas estrategias, aplicando una serie de macrorreglas que le ayudan a ligar unas informaciones con otras, como es, por ejemplo, pasar del mundo real efectivo al mundo *imaginado* del protagonista; es un sueño lo que está

---

aparece en las Referencias Bibliográficas. Los números entre paréntesis después de una cita textual de Galdós, separados por una coma (por ejemplo, 83, 2), remiten el primer número a la página y el segundo a la columna donde se encuentra dicha cita.

<sup>9</sup> «Por eso [...] esta noche, en que nuestro Genio Creador nos permite reunirnos para celebrar el primer día del año, he querido obsequiarle, trayéndole conmigo y dándole mi mano de esposa, en señal de alianza y reconciliación entre el linaje muñequil y los niños juiciosos y compasivos» (85, 2).

viviendo Pacorrito, dentro de otro sueño, que es el que envuelve todo el relato. El mundo real del cuento introduce, a su vez, el *submundo soñado* de las aventuras del enamorado personaje, convertido ahora realmente en «un gran personaje». Son expectativas compatibles con el submundo soñado, que se introduce en el momento en que en la huida se queda dormido; pero no lo son con el *real* de Pacorrito al inicio del relato, del que no sabemos nada hasta el final del cuento.

En el recorrido procesual se va accediendo de un mundo a otro, pero al final no se sabe bien cómo se ha llegado al submundo de los sentimientos y lamentaciones finales de Pacorrito, que se inician en el instante mismo en que nuestro personaje afirma con aplomo: «Quiero ser muñeco» (86,1), respondiendo así al deseo expreso de la dama del escaparate de renunciar a su personalidad humana, porque —como dice la dama de Migajas— «siendo distintas nuestras naturalezas, no podemos unirnos» ((86,2). Desde aquel momento, Pacorrito, según el narrador:

«... experimentaba ... sensaciones peregrinas. La más extraña haber perdido por completo el sentido del paladar y la noción de alimento.

... Notaba en su cuerpo una gran dureza...; su persona sonaba a porcelana... Cuando la estrechó (a su mujercita) entre sus brazos, no experimentó sensación alguna de placer ...; las mejillas las encontró heladas... Sintió palpar su corazón como una máquina de reloj. Sus pensamientos subsistían, pero todo lo restante era miserable materia» (87,2).

«¡Dios mío, qué frialdad, qué dureza, qué vacío, qué rigidez!

¡Vida, vida, sangre, color, pellejo!

¿Qué es esto que pasa en mí?

Todo desapareció de súbito... Se quedó solo y en oscuridad profunda. Quiso gritar y no tenía voz (88,1). Quiso moverse y carecía de movimiento. Era piedad.

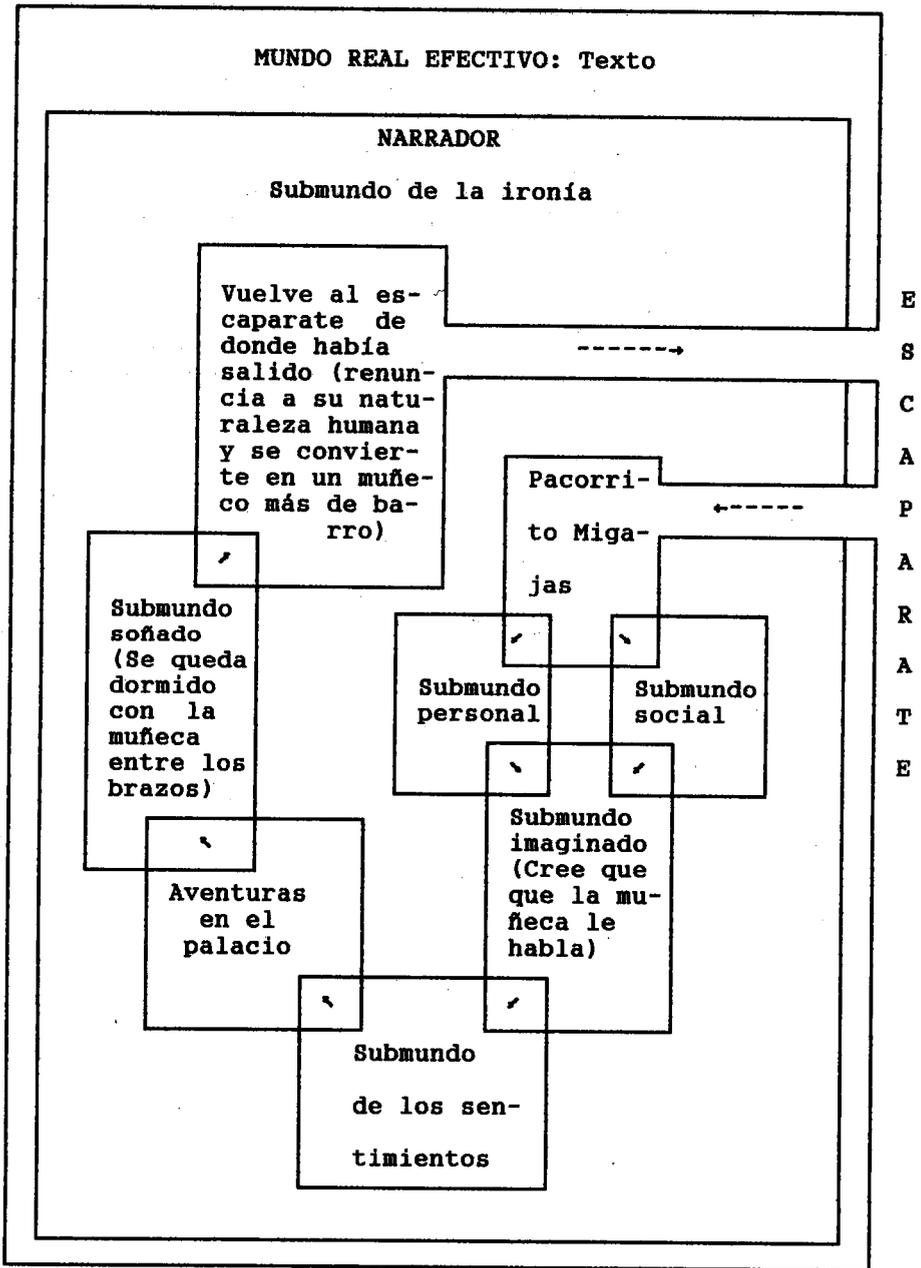
... Ya no me queda duda —exclamó llorando por dentro—, soy mismamente como un ladrillo» (88,2).

Entonces se quedó sólo como lo estaba al principio y se vio todo de un color y de una misma materia: ¡Estoy en el escaparate!... ¡Horror!

El diagrama siguiente expresa las relaciones secuenciales entre los diferentes submundos del cuento. Las flechas que aparecen en el cruce de cada dos cuadros indican el orden de los acontecimientos, aunque, como hemos dicho más arriba, se dan una serie de entrecruzamientos entre los submundos imaginado y soñado. Las dos flechas que «rompen» los enmarques tienen que ver con la relación que hemos establecido entre el cuentista, Benito Pérez Galdós, y la ficción.

EL NOVELISTA: Benito Pérez Galdós

Ficción fantástica inverosímil



## 5. INTERPRETACIÓN Y CONCLUSIONES

**5.1.** El proceso de *racionalización*, o, lo que es lo mismo, el intento de adecuar la información a los *marcos* de los que disponemos (Dijk, 1983 [1978]: 209), restablece el sentido correcto del texto: se trata de un cuento. Un personaje, Migajas, protagonista de una serie de aventuras, se queda dormido y en el sueño vive otras aventuras, reales también en ese *submundo*. Desde ahí vuelve al mundo real auténtico, el referencial, el extratextual, si así se quiere expresar, que no es el del Pacorrillo vendedor de periódicos y de fósforos, sino el de un muñeco más de barro, colocado en un escaparate y con un cartel que indica su precio en reales. Así, a través del submundo *soñado*, el componente onírico, que todo lo envuelve, pasa a convertirse en un *mundo alternativo*, donde lo sucedido es extraordinariamente real en ese mundo dado.

El entrecruzamientos de submundos, sobre todo el *real efectivo* y el *soñado*, es la causa de que el lector, en algunos momentos, se sienta algo perplejo; todos los gestos parecen pertenecer tanto al mundo real efectivo como al submundo del sueño, y las hipótesis se van sucediendo. La que modifica a la primera queda a su vez modificada al acceder a la narración el mundo del sueño, cuando Pacorrillo, después de toda la aventura del palacio, en la huida, como hemos dicho, se queda dormido.

**5.2.** El lector del cuento *La princesa y el granuja* no posee la totalidad del sistema de mundos del texto hasta que no finaliza su lectura. Ahora se reconstruye el relato; ahora se interpreta; ahora se capta la realidad, que es la del sueño; y la otra, la primera, pertenece al mundo deseado, y a la vez inaccesible, de los muñecos de barro, que no es sino vivir y sentir como los humanos.

La modalidad del *querer*, que es el *deseo* (Greimas/Courtés, 1989) —podíamos haber hablado del submundo deseado— encierra a nuestro personajillo en el mundo de la fantasía, y de ahí al sueño, donde tienen lugar los acontecimientos más hermosos e inimaginables para Migajas.

El *simulacro*, entendido el término en el sentido de Greimas/Courtés, que es un sueño dentro de otro sueño o, mejor, de una ficción, que es la del mundo real efectivo del texto, expulsa a nuestro personaje, no a la realidad semiótica, cuya definición tiene que ver con el objeto

construido —el texto o submundo real efectivo—, sino a la *realidad real* o mundo referencial, es decir, la del novelista, la de Galdós, al que muy bien podríamos imaginar delante del escaparate de una tienda de muñecos de barro. La representación de ese posible ente vivido, que es la realidad del escaparate, y su posterior plasmación en un cuento, constituyen instantes consecutivos de la corriente de la conciencia (Martínez Bonati, 1992: 173), en el supuesto de que así sucediera en el mundo referencial. En todo caso reivindicamos el derecho a imaginar que así sucediera, en efecto.

El cuento *La princesa y el granuja*, a nuestro juicio, como creación, constituye una dislocación del objeto real —la vida humana— a un espacio imaginario y poético. Quizás, con Martínez Bonati (1992: 176), pueda decirse que «*constitutivamente* es un acto de recuperación del sentido original y originario». Interpretado así puede que la ficción galdosiana sea una alegoría sobre la superioridad de la vida humana en relación a otras realidades existentes o posibles.

A este respecto es acertado recordar aquellas palabras de Aristóteles de que «la poesía dice más bien lo general», (García Yebra, 1974: 158); es decir, lo universal. De ahí que pueda afirmarse que la ficción no excluye la posibilidad de presentar verdades universales.

### Referencias bibliográficas

#### a) Libros:

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ALBERT GALERA, J. (1987). *Estructura funcional de los «Milagros» de Berceo*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- BOBES NAVES, M<sup>a</sup>. del C. (1973). *La semiótica como teoría lingüística*. Madrid: Gredos.
- COSERIU, E. (1977). *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos.
- DIJK, T. A. VAN (1983 [1978]). *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1989). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GUIRAUD, P. (1976, 3<sup>a</sup> reimp. [1955]). *La semántica*. México: Fondo de Cultura Económica.

- (1977 [1976]). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- HJELMSLEV, L. (1974 [1943]). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- KRISTEVA, J. (1978). *Semiótica I y Semiótica 2*. Madrid: Editorial Espiral/Fundamentos.
- LYONS, J. (1975<sup>3</sup> [1968]). *Introducción en la lingüística teórica*. Barcelona: Teide.
- (1983 [1981]). *Lenguaje, significado y contexto*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- MALMBERG, B. (1977 [1973]). *Teoría de los signos*. Madrid: Siglo XXI.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1992). *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MORRIS, Ch. (1958 [1938]). *Fundamentos de la teoría de los signos*. México: Universidad Autónoma de México.
- (1962 [1946]). *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires: Losada.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1977). *Cuentos y teatro*. Madrid: Aguilar.
- PETÖFI, J. S. (1975). *Vers une théorie partielle du texte*. Helmut Buske Verlag Hamburg: Papiere zur Textlinguistik.
- SAUSSURE, F. (1976<sup>15</sup> [1916]). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada.
- WEINRICH, H. (1981 [1976]). *Lenguaje en textos*. Madrid: Gredos.

## b) Volúmenes colectivos

- ALBERT GALERA, J. (1988). «La isotopía muerte como configuradora de *Bodas de sangre* de García Lorca». En *Lo teatral y lo cotidiano*, AES (ed.), 53-67. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- ALBERT GALERA, J. (1992). «Semiosis textual y superposición de mundos». En *Signs of Humanity. L'homme et ses signes, I*, G. Delledalle (ed.) 535-540. Berlín: Mouton de Gruyter.

## c) Artículos:

- ALBALADEJO, T. y GARCÍA BERRIO, A. (1983). «La lingüística del texto». En *Introducción a la lingüística*, 217-260. Madrid: Alhambra Universidad.
- BARTHES, R. (1974<sup>4</sup>). «Introducción al análisis estructural de los relatos». En *Análisis estructural del relato*. Varios Autores, 9-43. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo (Communications, n.º 8).
- COSERIU, E. (1978). «Semántica y gramática». En *Gramática, semántica, universales*, 128-147. Madrid: Gredos.

# **UNA CUESTIÓN DE SÍMBOLOS Y LA BÚSQUEDA DE LA UNIDAD\***

**Lisa Block de Behar**

Ciencias de la Comunicación; Universidad de la República,  
Montevideo

«To fix our ideas suppose players playing with dice...»  
Ch. S. Peirce, «Design and Chance»

«Don Alejandro aspiró alguna vez a ser diputado, pero los jefes políticos le cerraron las puertas del Congreso del Uruguay. El hombre se enconó y resolvió fundar otro Congreso de más vastos alcances. (...) concibió el propósito de organizar un Congreso del mundo que representaría a todos los hombres de todas las naciones.»

J. L. Borges, «El Congreso»

---

\* Una versión diferente a la que aquí se propone, en inglés, fue la comunicación presentada en la sesión plenaria del 12 de junio de 1994 en el V Congreso de la I.A.S.S. (International Association for Semiotic Studies), en Berkeley, California. La referencia a los ángeles se justifica desde el principio, por una apelación a los suficientemente cercanos «genii loci».

---

A pesar de los excesos con que se ha trivializado en torno a temas y figuras de ángeles, las eminencias de la reflexión <sup>1</sup> y la imaginación <sup>2</sup> contemporáneas no han dejado de frecuentarlos. Tal vez fueron las redes satelitales o los ubicuos mensajes de una incontenible comunicación mediática o las lecturas de Walter Benjamin o la proliferación angélica de Paul Klee o fue el advenimiento del cine, el acontecimiento que dio lugar a una nueva generación de ángeles. No sería aventurado conjeturar que, cualquiera de esas razones, estrechamente vinculadas entre sí, no le son nada ajenas.

Llama la atención la frecuencia bibliográfica, filmográfica, musical, la profusión de obras de todo tipo en las que los ángeles abundan y si bien hoy pocos se preguntarían «si diez mil (ángeles) podrían bailar en la punta de una aguja» o «por qué (los ángeles) no son más interesantes que las sorprendentes variedades de insectos que estudian los naturalistas» <sup>3</sup>, interesa el precedente de su estatuto de intermediación entre dos mundos, la transmisión de mensajes en silencio que se les atribuye, su movimiento a través del espacio, entre lo visible y lo invisible, el anuncio que da testimonio de otros reinos, su constante fugacidad que es permanencia. Las ambivalencias de la condición angelológica resultan válidas para atender algunos aspectos del lenguaje cinematográfico y las propiedades de la palabra en la imagen electrónica, en general: dicha o escrita, muda y en movimiento, la palabra se ve. Silencio y voz, palabra y pensamiento, coinciden en *una misma visión*, un pase inquietante que borra las fronteras entre ver y soñar, decir y pensar, decir y desear, decir y mostrar, todo a la vez.

La palabra puesta en imagen sintetiza diferencias, atraviesa límites: el ojo que ve, oye; la imagen en movimiento contrae voces y figuras; en el cine, «to show» and «to tell» no se requieren como acciones opuestas ni rivales. La animación del cine que es emoción y movimiento, *motiva* la palabra, una naturaleza doble y a la vista. La imagen muestra y dice, muestra lo que dice, concurre a realizar el milagro de la mirada o un elogio de la mirada, *ad miranda*: se dice, se oye, se lee, se mira, solo se ve y, solipsismos al margen, en el silencio y oscuridad de la sala no queda nada detrás ni fuera de esa visión que intercepta la pantalla.

<sup>1</sup> Michel Serres (*La légende des anges*), Michel de Certeau, Massimo Cacciari (*L'angelo necessario*), Marco Bussagli (*Storia degli angeli*), y otros.

<sup>2</sup> W. Wenders, J. L. Godard siguen un camino no demasiado diferente en un siglo que no los escatimó cinematográficamente: J. von Sternberg, Buñuel, ángeles de colores y exterminadores varios.

<sup>3</sup> Ch. S. Peirce, «Fraser's The Works of George Berkeley», *Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition. 1867-1871*, vol. 2. Yo traduzco.

¿Qué habría argumentado el obispo Berkeley frente a esa impresión de los sentidos? Para él serían también estas «verdades tan claras que para verlas nos basta abrir los ojos»<sup>4</sup>. Sin darnos cuenta, en un segundo, *Augenblick*, se diría en alemán, un golpe de vista, permite atisbar un instante de eternidad, como si la brevedad del episodio lo arrojara fuera del tiempo; el cine respira ese aire neoangélico que da luz a otra versión de la «ténébreuse et profonde unité,/ Vaste comme la nuit ou comme la clarté» que Baudelaire confunde intentando restablecer correspondencias entre sentidos diferentes, vislumbrando las estrellas que desde un séptimo cielo iluminan vagamente un arte que, mientras tanto, hace con la imagen tiempo.

Más allá de las figuras animadas por la luz y el movimiento, el cine difundió nuevos híbridos de imágenes verbales y visuales, promovió tensiones estéticas diferentes habilitando visiones, registrando, no hace mucho, las metamorfosis de palabras escritas que se transforman en las cosas que representan, imágenes magistrales muestran la magia de un movimiento, una prestidigitación que la naturaleza del lenguaje y sus recursos desconocía hasta hace poco. Como en los pasajes de «Prospero's Books»<sup>5</sup>, repentinamente la imagen ya no es ilustración de la dicción sino pasa a ser la visión imposible de su idea. Es en el cine donde la aparición del hombre invisible no fue inverosímil, ni los fantasmas, inauditos.

Semejante al anuncio evangélico de la gestación, un nuevo gesto de deixis anuncia otro *lenguaje de los ángeles*, una comunicación por mensajeros que se comprometen en un trámite de pasaje, sin requerir contraseñas para sortear fronteras, entre afuera y adentro, en el límite de la ficción, al borde del más allá, entre el cielo y la tierra, suspendidos, suspenden los dualismos esquemáticos que reducen a oposición el género, biológico, gramatical, literario; discurren en un lenguaje interior que el cine pretende hacer visible. En el cine, los ángeles también pasan en silencio, una meditación, una mediación, medio dios medio humanos, mediando entre espacios y especies, los cruzan. Decían algunas leyendas que los ángeles eran tan numerosos, que se apartaban de Dios y separados de la divinidad, caían convertidos en demonios. Las caídas desde el espacio divino al espacio humano multiplicaron leyendas, teorías y doctrinas que coinciden en reconocer una misma fractu-

---

<sup>4</sup> Borges cita a Berkeley en «Nueva refutación del tiempo», *Otras inquisiciones* (1952).

<sup>5</sup> Peter Greenaway en su versión cinematográfica de *The Tempest*, de Shakespeare (1992).

ra: o bien fue la separación la que provocó la caída o bien fue la caída la que provocó la separación. En ambos casos la catástrofe es consecutiva: la separación da origen a lo diabólico (diabolos<sup>6</sup>: «el que desune, que separa») y la re-unión restablece lo simbólico. De ahí la unión entre universos diferentes que el símbolo recuerda. Para Peirce es precisamente ese el objetivo del universo semiótico, «el Tercer Universo», («the Third Universe») ese tercero que «comprende todo aquello cuyo ser consiste en un poder activo para establecer conexiones entre objetos diferentes, especialmente entre objetos en Universos diferentes»<sup>7</sup>. Su Tercer Universo podría asimilarse al *Orbis Tertius* inscrito en la cartografía antigua o en el cuento de Borges, el medio donde se cruzan esas Nadas Aéreas («those Airy Nothings») con la Realidad Bruta («the Brute Actuality»).

En esta época de síntesis o sin tesis es necesario reflexionar sobre el encuentro planetario cotidiano de las diversidades de una actualidad que, sin desconocerlas, tiende a contraerlas. Como si se hubiera convocado un congreso universal, es posible compartir una re-unión, un conjunto en un lugar común, un tópico, donde se advierte tanto la diversidad de los elementos como el movimiento de retorno, la vuelta por medio de una unidad satelizada, una especie de apocatástasis secular que nos remite a cierta instancia inicial, anterior, imprecisa.

Palabra y cosa a la par, el *lugar común* atenúa las diferencias, las asimila en una misma *affinitas*: prójimo próximo, por próximo semejante. Compartidos, los mismos límites reducen las diferencias entre palabra e imagen, entre el objeto referido y el objeto que refiere, entre discursos performativos y constativos, entre lenguaje y metalenguaje, entre teoría y ficción. La reducción no se verifica solo en una lengua: un proceso de síntesis desvanece los límites entre idiomas diferentes por medio de un cruce semántico disimulado entre palabras sintácticamente cercanas. No es un proceso reciente pero anticipa —poéticamente— las confusiones o eliminaciones desmesuradas al final de un milenio, al final de un siglo, que no las escatimó. Entre tantos finales reiteradamente previstos —de oposiciones, de referentes, de poesía, de teoría, de historia, de guerras<sup>8</sup>— una realidad desaparece aplastada por los

---

<sup>6</sup> *Diaballein* se compone de *dia* «a través» y de *ballein* de *Ballo*, lanzar, tirar, golpear, caer o dejar caer.

<sup>7</sup> «The first comprises all mere Ideas, those airy nothings to which the mind of the poet, pure mathematician, or another might give local habitation and a name within that mind»... The second Universe is «that of the Brute Actuality of things and facts». Citado por Thomas Sebeok en *The Play of Musement* (1981).

<sup>8</sup> J. Baudrillard, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (1993).

espectros de su representación; a diario la imagen tecnológica confunde la realidad con nada.

Como esa confusión no se advierte, es doble la desaparición y aviva, en otros términos, dos antiguas querellas (de las imágenes, de los universales) en una sola cuestión. ¿La mundialización de las imágenes universaliza la falta de representación? Todo aparece o desaparece en ese «black hole» cuadrado de pantallas que dejan ver que no dejan ver, donde se desploma, a domicilio, «el microcosmos de un universo que colapsa» o «los vacíos plenos de estrellas colapsadas»<sup>9</sup>, «au bord du néant [qui] nous donne le néant en nantissement»<sup>10</sup>, el extraño aval con que Breton sostiene el humor negro al margen del abismo.

Es justo abordar este tema relativo a la reunión y síntesis de diversidades en un *congreso*<sup>11</sup>, ya que nadie olvida que desde su origen, *congressus* designaba en latín, como ahora, la «acción de encontrarse», aun cuando haya sido adoptado más tarde, en nuestras lenguas, con significados más escabrosos que en este caso no se reivindicaban. Solo cuando pierde ese sentido erótico de unión inicial malavenida, *congressus* pasa a designar, más austeramente, una reunión de especialistas convocada para estudiar la síntesis que comprende la diversidad, una operación lógica o antropológica de larga historia y remotos mitos que confirman «el carácter antagonista del mundo» como revelación de la vocación simbólica. Aquí «congreso» alude a un hecho, un cuento, un nombre y una cosa; como el «I think» de Peirce, denota «la unidad del pensamiento», subrayando que «la unidad del pensamiento no es sino la unidad de consistencia de la simbolización, en una palabra (la implicación del ser) y pertenece a cualquier palabra»<sup>12</sup>

Por más que Th. A. Sebeok dijera que «‘símbolo’ es uno de los términos de los que más se ha abusado» que «tanto tiende a aparecer sobrecargado grotescamente o, al contrario, reducido (..) hasta una nulidad absurda»<sup>13</sup>, se sabe que esta oscilación entre plenitud y agota-

---

<sup>9</sup> Roger Penrose, *The Emperor's New Mind. Concerning Computers, Minds and Laws of Physics* (1991: 329).

<sup>10</sup> A. Breton, *Anthologie de l'Humour noir* (1966: 222).

<sup>11</sup> *Congressus* «action de se rencontrer» d'où «union sexuelle», dérivé de lat. *congrēdi* «se rencontrer», de *cum*-(co) et *gradi* (marcher). Le mot a été introduit au sens d'«union sexuelle», propre au XVI<sup>e</sup>. et XVII<sup>e</sup>. et à l'origine de la spécialisation juridique ancienne d'«épreuve légale destinée à constater l'impuissance du mari (avec le témoignage d'une *matrone* ou sage-femme), cas invoqué pour annuler un mariage». Alain Rey. *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française* (1992).

<sup>12</sup> *Writings of Ch. S. Peirce. A Chronological Edition. 1857-1866*. Vol. 1 (1982). «Lowell Lecture XI, 1866». Yo traduzco.

<sup>13</sup> Th. A. Sebeok, *Contributions to the Doctrine of Signs* (1985). Yo traduzco.

miento, una versión de la vigencia ambivalente de «replenishment and exhaustion», además de ser el binomio estético prevaleciente, forma parte de nuestra inquietante práctica diaria. No es necesario advertir desde ya que se descarta cualquier intención de agregarle a *símbolo* significados nuevos. Más aún, a fin de suspender los excesos de su profusión semántica, se intenta rescatar aquí uno de los sentidos que *symbolon* tenía en sus orígenes y que los numerosos y variados contextos, interpretaciones y teorías fueron mitigando.

Ni semejanza ni contigüidad, para Peirce el símbolo es «un signo (que) refiere al Objeto y denota en virtud de la Ley». Es por este aspecto legal, convencional, que señala Peirce, que el símbolo se opondría a la noción de «Suerte (*Chance*) que es indeterminación, es libertad. Pero esa acción de libertad resulta de la más estricta regla de ley»<sup>14</sup>.

«La suerte cambia todo & la suerte cambiará esto» dice Peirce en el mismo ensayo. De ahí que la tesis de que la *suerte*<sup>15</sup> es realmente operativa en el universo, ese fenómeno que Peirce denomina *tychism*, es una forma de caer, un «caso» que se mantendrá en otras lenguas (fr. *choir*, ital. *cadere*, esp. *caer*); es un azar, un caso, una caída, una parte de su cosmología evolutiva pero también la caída es fatalidad del símbolo y en varios sentidos es su *suerte*: una suerte y una caída, otra silepsis que reúne en una voz sentidos contradictorios que en esta reunión no se pueden evitar ni pueden sorprender. Tanto como confesaba asombrarse «El ingenuo» de que

«No hay en el orbe una  
Cosa que no sea otra, o contraria o ninguna»<sup>16</sup>.

Reprimía su asombro David Brodie —el personaje del cuento y libro epónimos— ante la posibilidad de que coincidieran en un solo nombre significados diferentes y al mismo tiempo opuestos. No habría que sorprenderse, sin embargo, ante el hecho de que «el verbo *to cleave* (valga) por hendir y adherir». Un mismo verbo significa «separar» y

<sup>14</sup> Ch. S. Peirce, «Design and Chance». En *Writings of Ch. S. Peirce, 1879-1884*. Vol. 4 (1986). Yo traduzco.

<sup>15</sup> Chance est issu de l'évolution du lat. *cadere* «tomber» (*choir*) pris pour un féminin, proprement «action de tomber», spécialement employé en lat. au jeu des osselets. A. Rey. *Le Robert*. Op. cit.

<sup>16</sup> J. L. Borges, *La moneda de hierro* (1976).

«unir», un ejemplo a varias puntas ya que como «congreso», designa e ilustra a la vez la segmentación y la unión. Borges subraya esa sola voz dentro de una serie de ejemplos donde habla de un congreso y de la unión carnal, sin decir que en latín una misma designación no los diferenciaba <sup>17</sup>.

Todavía nos afectan las consecuencias de estas *chances-caídas* y aunque las versiones de la pérdida de la inocencia sean de las más dramáticas o más repetidas, no está de más recordar que para los griegos esta *chance-caída* se refería inicialmente al juego de *kubos*, el lance de dados, un signo de reconocimiento o de hospitalidad en una comunidad compartida, antes de radicar en su acción el origen de los símbolos. Un juego de huesitos que, encontrados también en cavernas prehistóricas, superando las coincidencias de una semántica transidiomática se designa como *knucklebones*, en inglés, *osselets*, en francés y *taba*, en español, derivado del árabe, y es a ese juego ancestral al que apostamos en esta presentación. Se intenta así aludir a símbolos, a caídas, fragmentos, fracturas, «breaking of the vessels» —diría en términos cabalísticos— la rotura de los cántaros o el desmoronamiento de torres, provocación traumática de diferencias idiomáticas, de dispersiones y reuniones carnales o espirituales, de congresos, una serie lúdica y teórica que, según Peirce, recorre etapas de *tychism* (caída), *synechism* (continuidad), terminando en *agapism*, esa «tesis de que el amor o la simpatía tiene real influencia en el mundo y, de hecho, es la agencia evolutiva del universo» <sup>18</sup>.

Los mitos coinciden en imaginar caídas similares: se precipitan ángeles, habitantes del *Pardés-Paraíso*, híbridos andróginos de Platón, se rompen los cántaros y desmoronan las torres y, en todos los casos, una presunción que justifica el acontecimiento por soberbia y rivalidad del saber. Como en tiempos arcaicos, la comunicación universal, sin límites, de la actualidad, se verificaría en el cielo; hoy, sin ir Más Allá —con mayúsculas— en los satélites. Una lengua común anterior, sin fisuras, primero; la división en lenguas o sexos, como castigo, después. En el *Symposium*, Aristophanes, menos autor que personaje de Platón, habla de la soberbia de los *andróginos* que, siendo nuestros ancestros, compartiendo nuestra naturaleza humana y nuestra condi-

---

<sup>17</sup> J. L. Borges, «El informe de Brodie» (1974). En el párrafo inicial, el narrador, antes de transcribir y traducir el informe de Brodie advierte que omitirá algún versículo de la Biblia y un «curioso pasaje sobre las prácticas sexuales de los Yahoos que el buen presbiteriano confió pudorosamente al latín».

<sup>18</sup> Cita de Ch. S. Peirce en «Introduction», Nathan Houser and Christian Kloesel, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings* (1992). Yo traduzco.

ción, no eran como nosotros. En ese pasado, o no se distinguía ningún sexo o se reconocían tres pero no dos. Como si previendo la rigidez de los paradigmas opositivos, la filosofía ya hubiera apelado a un tercer orden del discurso apto para superar la lógica binaria de los contrarios, del sí y el no.

Su forma era diferente «la forma de cada ser humano como un todo era redonda, con espalda y lados formando un círculo, pero tenían cuatro brazos y un igual número de piernas, y dos caras (...) se enrollaban en un círculo (...) eran terribles por el poder y la fuerza, tenían pensamientos altivos y conspiraban contra los dioses»<sup>19</sup> a tal punto que Zeus y los otros dioses decidieron «cortar a cada uno en dos» de manera que fueran «más débiles y al mismo tiempo más útiles (...) habiendo aumentado en número, y caminarán parados sobre dos pies». Sacrificio de la unidad o de la terceridad, la pérdida consiste en una división en dos. Es por eso que «Cada uno de nosotros no es sino una parte, un símbolo (token) de un ser humano, cortado como un pez, dos de uno; cada uno busca la otra parte necesaria para combinarse»<sup>20</sup>. Tal vez también por eso, Peirce, en «An American Plato»<sup>21</sup> sin mayores aclaraciones afirmó que «la respuesta general a la pregunta ‘¿Qué es el hombre?’ responde ‘que es un símbolo’»<sup>22</sup>. (La palabra en griego por lat. *tessera*, por ingl. *token* es *sumbolon* y hace alusión, además de los objetos que se rompen en dos, a cada uno de los pedazos conservados que, en combinación de una pieza con la otra dan prueba de la identidad para quien las presente.)

«Las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida» dice Borges en «El Congreso»: «Los místicos invocan una rosa, un beso, un pájaro que es todos los pájaros, un sol que es todas las estrellas y el sol, un cántaro de vino, un jardín o el acto sexual.» Las palabras del narrador anuncian el final de «El Congreso», un cuento que sucede en Montevideo, en el Uruguay, mi pequeño país y, secretamente, abarca el universo. La fidelidad de la cita revela las dualidades que contrae la palabra en español. *Cita* es el encuentro sentimental e intelectual, transexual o no, transtextual, siempre, pecado bíblico o banquete griego, no desconocen texto o sexo, ni el secreto de «La secta

<sup>19</sup> *The Dialogues of Plato*, vol. II, 190b. (1991). Yo traduzco.

<sup>20</sup> *Ibid.* 191e.

<sup>21</sup> Tomo el título del Review de Peirce sobre Royce's *Religious Aspect of Philosophy* (1885). En N. Houser and Ch. Kloesel. Op. cit.

<sup>22</sup> *Writings of Ch. S. Peirce. A Chronological Edition. 1857-1866*, vol. I (1982). «Lowell Lecture XI, 1866».

del fénix»<sup>23</sup> ni el «plaisir du texte»<sup>24</sup>. ¿Quién no se preguntaría si hablan los ángeles? Sexo y verbo desde el principio conciliados como diversidad y unidad en un mismo *conocimiento*<sup>25</sup> concebido inmediatamente después de la Caída, cuando *yâdá* significaba en hebreo tanto «saber» como «yacer».

«Type or token», el universo hecho pedazos por el conocimiento, la separación de los campos y disciplinas. La ambición de los andróginos, como las emanaciones divinas que hacen estallar los cántaros, como la tempestad que hizo naufragar la utopía, la nave y los libros de Próspero estrellándose

«a brave vessel  
Dashed all to pieces»

al borde de una isla. No hay dioses que soporten el desafío ni la (pre)potencia y los símbolos se quiebran tal vez para llegar a reunirse. Fiel a su Musa, Aristófanes, entre bromas e interludios, antes de ceder la palabra a Sócrates y Agathon, repite que «el enamorado desea unirse y fundirse con su amada, convertirse en uno de dos». La causa radica en que fue esta «nuestra naturaleza antigua, y éramos todos. Entonces Eros es el nombre y la causa del deseo y la búsqueda de la totalidad (...) antes éramos uno (...); existe la sospecha de que si no estuviéramos bien dispuestos respecto a los dioses, de nuevo seríamos partidos en dos y andaríamos como la gente que aparece moldeada de perfil en las lápidas funerarias, serruchada en dos por la nariz, nacidos como *'split dice'*»<sup>26</sup>. Dados y *Sumbola* a la par.

Si la relación entre el símbolo y la trinidad aparece recurrentemente no se debe solo a la «compulsión que dirige» volver a «the funhouse of rampant triplicities» de las que hablan Umberto Eco y Thomas Sebeok en su prefacio a *The Sign of Three*<sup>27</sup>, ni por padecer de la «triadoma-

---

<sup>23</sup> J. L. Borges, *Ficciones* (1944).

<sup>24</sup> R. Barthes, *Le plaisir du texte* (1973).

<sup>25</sup> Génesis II. IV, 1. «L'homme connut Eve, sa femme...». La nota aclara que «Le verbe *yâdá* savoir, connaître» est régulièrement employé pour signifier les rapports sexuels, tant en parlant de l'homme que de la femme. (...) Même expression dans les autres langues sémitiques, avec des verbes signifiant «connaître». L'initiation à un acte enveloppé de mystère nous semble à l'origine de cet emploi du verbe «connaître». *La Bible. Ancient Testament* (1956).

<sup>26</sup> *The Dialogues of Plato*. Op. cit., 193a. Yo traduzco.

<sup>27</sup> Dupin, Holmes, Peirce. *The Sign of Three* (1983). Yo traduzco.

nía», una enfermedad contra la que previene Peirce cuando confiesa que «no tengo una predilección marcada, en general, por las tricotomías» aunque admita «que no es raro que sean las preferidas»<sup>28</sup> Sin embargo, «Nadie supondrá que deseo reivindicar ninguna clase de originalidad reconociendo la importancia de la tríada en filosofía. Desde Hegel, casi todos los pensadores con imaginación han hecho lo mismo. La originalidad es la última de las recomendaciones de las concepciones fundamentales. Al contrario, el hecho de que las mentes de los hombres se han inclinado desde siempre a las divisiones tripartitas es una de las consideraciones que se formulan en su favor»<sup>29</sup>.

Si me detengo nuevamente en esta economía trinitaria del pensamiento de Peirce no es solo por haber renegado o superado los binarismos paradigmáticos de las articulaciones estructurales saussureanas sino por tratar de regresar a la unidad desde la terceridad por medio de híbridos y divisiones, del reconocimiento de los «Terceros intermedios», de la intermediación que la actualidad propicia con una extensión y frecuencia inusuales. «Un centauro es una mezcla de hombre y caballo. Filadelfia queda entre Nueva York y Washington. Tales terceros podrían denominarse Terceros intermedios o Terceros de comparación» dice Peirce en el mismo texto y es esa mención de los híbridos como un *tiers arbitre* o tercero en discordia, un ajeno al dilema, el extranjero — un estatuto amparado por «las figuras de la alteridad» o de la ilusión geográfica, el lugar que da lugar a la ficción que interesa destacar aquí.

Podría haberse previsto que superadas las limitaciones rigurosas y abstracciones sistemáticas impuestas por planteamientos teóricos tajantes, las investigaciones en curso, de y sobre la actualidad, articularían disciplinas, contextualizarían conocimientos, conciliando una búsqueda cultural actual que no se verifica en un medio aislado sino entre *medios diferentes*. Por eso, además de distinguir cada *medio* en particular, interesa un *medio nuevo*, un *medio más*: el que *está en el medio*. Se abre un hueco, que se forma y es figura entre dos: entre natural y cultural, entre afuera y adentro, entre secular y sagrado, entre mostrar y decir, entre visual y verbal, entre oral y escrito, entre periodístico y literario, entre científico y poético, entre masivo y académico, entre doctrinas y ficciones, un medio, mediato y mediático, donde la imaginación histórica, teórica y estética, se contrae intentando combinar

<sup>28</sup> Ch. S. Peirce, Op. cit. 1.568-569. Citado por Sebeok en «One, Two, Three Spell UBERTY» (In lieu of an Introduction). *Ibidem*. Yo traduzco.

<sup>29</sup> Ch. S. Peirce, «A Guess at the Riddle». En N. Houser and Ch. Kloesel. Op. cit.

esos fragmentos, restaurar fracturas, resolver fracciones y quebrados. La masificación de los medios se entiende en otro sentido: los medios están en todo y todo está en los medios. Dos quebrados: *dos medios entre dos medios*, dos dividido dos entre dos dividido dos, simplificando, uno dividido uno da uno, es decir, tres veces uno. En todos los casos se trata de dividir, de *medios*, un *mi-lieu*, un lugar entre dos, entre medios, «en el breve vértigo del entre», decía Octavio Paz.

A pesar de la necesidad de conocer, de analizar que es separar, de aplicar doctrinas y disciplinas, las realizaciones contemporáneas tienden a esa búsqueda de una unidad —más que única, inicial— que pretende recuperar, a partir de la diversidad de saberes y de idiomas, algunas coincidencias que las condiciones epistemológicas y estéticas de la situación actual legitiman. La reflexión actual se debate entre medios diversos, se precipita en el medio, en la encrucijada, el lugar de cruce e intersección donde las diferencias por proximidad se confunden, donde no sorprende que la casualidad, que es una forma de la coincidencia, sea rutina.

Con la imagen de una Babel desmoronándose al frente de su libro *La ricerca della lingua perfetta*, Umberto Eco, al empezar la introducción previene: «La utopía de una lengua perfecta no solo ha obsesionado a la cultura europea. El tema de la confusión de las lenguas y la tentativa de darle remedio gracias al reencuentro o a la invención de una lengua común a todo el género humano, atraviesa la historia de todas las culturas»<sup>30</sup>. Son las primeras palabras del libro y, tal vez sin proponérselo, extienden a un texto voluminoso, la búsqueda que Borges resume en unas líneas de «El Congreso»: «Me hospedé en una módica pensión a espaldas del Museo Británico, a cuya biblioteca concurría de mañana y de tarde, en busca de un idioma que fuera digno del Congreso del Mundo. No descuidé las lenguas universales; me asomé al esperanto —que el *Lunario sentimental* califica de ‘equitativo, simple y económico’— y al Volapük, que quiere explorar todas las posibilidades lingüísticas, declinando los verbos y conjugando los sustantivos. Consideré los argumentos en pro y en contra de resucitar el latín, cuya nostalgia no ha cesado de perdurar al cabo de los siglos. Me demoré asimismo en el examen del idioma analítico de John Wilkins, donde la definición de cada palabra está en las letras que la forman. Fue bajo la alta cúpula de la sala que conocí a Beatriz.»

---

<sup>30</sup> U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta* (1993). Yo traduzco.

Hace diez años, muy cerca del *Research Center for Language and Semiotic Studies* que creó Th. A. Sebeok, a Douglas Hofstadter se le ocurrió dedicar un voluminoso libro a Bloomington y proponer fórmulas de una «Magic Cubology» —hasta aquí siguen implicados más cubos, tejas y rúbricas— recuperando <sup>31</sup> en su manera metamágica las posibilidades polisémicas de una firme o frágil «tessera» o símbolo. Da cuenta <sup>32</sup> de un alfabeto en el que las letras que tienen una función gráfica distintiva dejaran de diferenciar, representaran tanto un fonema como otro, «una Total unificación de Todos los Tipos» <sup>33</sup>, «la treta que consiste en lograr la saturación: llenar el espacio» <sup>34</sup>. Hofstadter y Kim pasaron años dibujando lo que un amigo denominó «ambigramas». Un agravante más que no previó Saussure en sus denuestos contra la escritura. Por eso, esa unificación no es totalmente ajena a las «diferencias» de Derrida, aunque desconozcan sus formulaciones filosóficas; tampoco reivindican el «espíritu» autor de todas las escrituras, esa aspiración literal que requiere la articulación de aleph y que da lugar a todas las letras o al aleph, una imagen literal de Borges, la síntesis en diversidad, al pie de la letra. «The 'A' Spirit» <sup>35</sup> que describe Hofstadter reivindica una «esencia platónica» singular que reconoce que «la forma de una letra es la manifestación superficial de abstracciones mentales profundas». Con la llegada de las computadoras, «no es difícil disponer de una máquina de hacer 'A' con una variedad infinita de *output* potencial» <sup>36</sup> y ya no es imposible «aproximar la visión de una unificación de todos los tipos» <sup>37</sup>. Da la impresión de que «Cada tantos siglos hay que quemar la Biblioteca de Alejandría», es lo que dice uno de los personajes de «El Congreso». A veces ese incendio puede empezar por una letra.

En el Fedro, Thamus, rey de Egipto, tenía razón en dudar de la invención de Thot o Hermes. La escritura, la primera tecnología dedicada a registrar y conservar la fugacidad, se proponía representar, hacer presente lo ausente. Eficaz, oculta, sospechosa. En tanto que remedio, reúne la peligrosa ambigüedad del farmakon, en tanto que

<sup>31</sup> Douglas R. Hofstadter, *Methamagical Themas. Questing for the Essence of Mind and Pattern. An Interlocked Collection of Literary, Scientific, and Artistic Studies* (1985).

<sup>32</sup> *Ibid.* Comenta Donald Knuth's Article.

<sup>33</sup> *Ibid.* 272.

<sup>34</sup> *Ibid.* 264. Alude al libro de Scott Kim *Inversions* «in which a single written specimen or 'gram', has more than one reading, depending on the observer's point of view».

<sup>35</sup> *Ibid.* 279.

<sup>36</sup> *Ibid.* 264.

<sup>37</sup> *Ibid.* 261.

instrumento, las peligrosas ambivalencias del sirviente. Un golem se anima por la letra y por la obliteración de la letra se desploma, hecho de tierra en la tierra.

A medida que pasa el siglo cada vez creemos más que creemos menos; sin embargo, este descrédito creciente que desestima la representación, desde los discursos retóricos hasta las imágenes que los disimulan, tal vez refuerce una creencia en las circunstancias, inmediatas, discutiblemente inmediatas, que, presentes, prescindentes de la representación, están ahí, sin pretender prever las incertidumbres de un Más Allá más o menos seguro, sin pretender acceder a los prolongados anhelos de utopías más o menos aisladas o fantásticas. Son esas circunstancias que, adversas a meras especulaciones o a fantasías políticas, contemplan la radicación en un lugar, celebrando los argumentos de los lugares comunes, en un presente en el que coincidimos. «El Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo. No hay un lugar en que no esté».

No se trata de avivar el «furore etimológico» ni de consagrar una lengua perfecta en la que los nombres, como quería Cratilo, estuvieran en una correspondencia natural o necesaria con las cosas, ni de darse «a una caza desaforada de la etimología», como previene Eco, para demostrar parentescos remotos o coincidencias filológicas de raíces con las que el siglo XIX nutrió más que suficientemente sus búsquedas históricas, filológicas y biológicas. Interesa trazar algunas líneas comunes en el pensamiento contemporáneo, proponer una síntesis de diversidades apta para alcanzar la *unidad* más allá de consagraciones teológicas, superando la facilidad de las oposiciones binarias o la limitación de una numeración que, triádica, solo agregue un término a la serie. No se habla de *unidad* para reducir tres a dos o dos a uno sino para recuperar «uno» más como principio, como comienzo de una serie abierta, que como limitación cuantitativa de una unidad *monotesista*: «Sin embargo no voy a adelantar esta especulación más allá, ya que puede ser ofensiva a los prejuicios de algunos que están presentes», digo parafraseando a Peirce <sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Ch. S. Peirce, *Writings of Ch. S. Peirce*, vol. I (1982), 503. «In many respects, this trinity agrees with the Christian trinity: indeed I am not aware that there are many points of disagreement. The interpretant is evidently the Divine Logos of word; and if our former guess that a Reference to an interpretant is Paternity be right, this would be also the Son of God. The ground, being that partaking of which is requisite to any communication with the Symbol, corresponde in its function to the Holy Spirit».

Uno, un comienzo, un origen de creación, un principio lúdico, de recreación, después del final donde las palabras hacen juego, combinan y apuestan esas combinaciones, como si nuevamente se jugara para comprometer los símbolos con la poesía, con las tabas o con los dados. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, resume en un verso un mundo, o dos, su destrucción, su fragmentación de golpe y su restitución por vías transidiomáticas, re/velando por medio de unos cubos arrojados al azar la profunda coincidencia más allá de la superficie diferencial de los idiomas. El símbolo se encuentra en plenitud en la intersección de dos esferas de existencia (combinando exterior, interior, el mundo físico y espiritual, lo visible y lo invisible). Tal vez aluda a los andróginos, a la caída y suerte de los símbolos, a la sospechosa ley del azar, al golpe de dados, de dos dados o de un mismo dado duplicado por idiomas diferentes en un mismo verso y las posibilidades de *restitución* (una palabra clave) por la intraducción poética, esa figura con que designo tanto la imposibilidad de traducir o el acceso a una traducción muy profunda más allá de los significados que los nombres segmentan o simplifican. En ese lance, es la diferencia de los idiomas la que está en juego.

Ajeno a los deplorados afanes positivistas por encontrar una *Ursprache* que explique genealógicamente un origen común, la intraducción vale en Borges, en la gran poesía, como ejemplo de síntesis en la diversidad. Búsqueda —poética, teórica— de las reliquias de una lengua única, inicial, anterior, interior, indivisible, la presunción de una unidad nominal prebabélica que aparece recurrente en sus ensayos, que constituye un punto de partida de su ficción.

Borges descubre la magnífica *ironía* de Dios a partir de un lenguaje de *hierro*, de su lenguaje *blindado* que es el de un *ciego*, habla del *rojo Adán*<sup>39</sup>, de otros más rojos yuxtapuestos en sus propios nombres: Red Scharlach. Esas voces cruzadas reclaman una lengua edénica o adámica, donde *Ma Vipère de Lettre*<sup>40</sup>, bífida y seductora, una lengua partida, de partida y de llegada, un salvoconducto que burla las aduanas por medio de una clave simbólica, tentará al poeta que procura, más allá de los límites idiomáticos, recuperar la *com-prensión* de una lengua si no única por lo menos unida o universal. Por medio de un dispositivo onomasio-semasiológico extravagante el poeta o el filósofo, desafía las fronteras, impugna el rigor de una historia, parodia las propiedades lingüísticas básicas (arbitrariedad, linealidad); no transgrede

<sup>39</sup> En hebreo, tierra es *Adama*, rojo es *Adom* y sangre es *Dam*.

<sup>40</sup> J. Laforgue, *Les complaints*. «Complainte du pauvre-chevalier errant» (1880).

pero tampoco observa las normas sintácticas por una semántica casi perversa, extendiendo la consecutividad no como efecto ni en el tiempo sino en un *lugar* (lugar no espacio, *Ort* no *Raum*).

Por ahí es posible volver a las circunstancias, destacar el lugar que habilita la relación entre los elementos materiales, el continente <sup>41</sup> que hace posible el encuentro, orientándonos, primero, hacia el oeste, el punto desde donde se definen los puntos, segundo, al oeste de América, cerca de Los Angeles. Por eso anotaba que desde hace algún tiempo no rechazo la tentación a venerar a los *genii loci* y los invoco, citando a Walt Whitman, gracias a un epígrafe que pertenece a Sebeok <sup>42</sup>:

Solitary, singing in the West,  
I strike up for a New World.

Desde este cercano far-west, dos veces oeste, dos veces occidental, *west & west, doble ve doble*, una *u turn* nos retorna al comienzo cuando hablábamos de las dualidades de esa *chance-caída*. Es inevitable recordar que el lat. *occidens*, es participio presente de *occidere*, un verbo compuesto de *ob-* y *cadere* «caer», al que nos venimos refiriendo desde el principio, una caída que, sin desconocer las otras, se refiere a la puesta de los astros, del sol, especialmente, cuyo poniente es occidente. Sin embargo esta vez tampoco se trata de *Der Untergang des Abendlandes*, aunque también la caída sea doble.

Los congresos, los viajes, los encuentros, los transportes metafóricos y efectivos, las emisiones planetarias satelitales, propician coincidencias transidiomáticas en las que no parece demasiado rebuscado un individuo que permanezca atento a una misma imagen oyendo en inglés, leyendo en francés y entendiendo en español. Indiferente a las diferencias, comparte una pluralidad de códigos y medios que, desde la comodidad doméstica de las noticias difundidas por los mismos informativos, entiende ubicuos. El poeta hace de esa variedad anodina una tentativa de *originalidad*, comprometiendo las palabras desde su origen, un acceso impensable, indispensable, apto para recuperar, por distintos procedimientos poéticos, un principio presumible que es reserva de resonancias, sonidos y sentidos multiplicados por el regreso hacia palabras distintas y varios silencios.

---

<sup>41</sup> Es una de las definiciones filosóficas de espacio: el continente donde se reúnen los objetos materiales.

<sup>42</sup> Th. A. Sebeok, *Semiotics in the United States* (1991). Yo traduzco.

En los límites de un mundo que no disimula el aturdimiento global de sus estridencias tecnológicas, parece cada vez más apremiante sondear el fondo latente en las palabras, aspirar la profundidad que guarda discretos los sentidos de otras épocas, avistar tiempos diferentes solapados en una misma actualidad, avivando los presentimientos del presente. Este rescate de sentidos entredichos es, por lo menos, doble: alguien, filósofo o poeta, descubre en una misma palabra otra manera de significar, una suerte de anagrama que, sin alterar la combinación de los sonidos, habilita otra dirección de la lectura revelando la novedad contradictoria que interpreta, como descubrimiento, una instancia semántica anterior.

A veces solo sorprende como un fuego de palabras, un pase lúdico casi incandescente, un corto circuito del discurso que deslumbra con el ardor y el candor de jugar a varios sentidos al mismo tiempo, con el riesgo de una apuesta verbal que quema las etapas de la sucesión salvando los sentidos de una palabra que en sus cambios permanece. Sobresalta ese despliegue —que no es abuso de la filología— ya que apuntan, simultáneos, sentidos que la propia historia ha mitigado, denunciando una «verdad» que cuenta desde el origen. Es ese «placer de descubrir una etimología» que sentía y decía Borges, de actualizar por una voz, en una vez, la historia que sigue «temblando en el cuerpo de su plurivocidad». Una palabra vuelve sobre sí misma, sin repetirse, se *dobla* —en más de un sentido— como para dejar oír voces del pasado. La intraducción imprime así un movimiento de retroducción, «an act of insight» como dice Peirce «la sugestión abductiva» que nos llega «como un rayo». Sus elementos, «se encuentran en nuestras mentes antes de que seamos conscientes de su existencia» pero es la idea de reunir lo que nunca antes habíamos soñado reunir lo que ilumina la nueva sugestión ante nuestra contemplación»<sup>43</sup>. Ese «elemento de libertad y originalidad (que) persiste en un universo que ha alcanzado un estado de equilibrio entre suerte y ley»<sup>44</sup>, el lance de dados, la reunión del símbolo, la reunión en un Congreso, el Congreso que, en un cuento, se identifica con el mundo, el cuento que lo relata, refieren la indisociabilidad de la palabra y el mundo, son confusiones que la representación actual —como en los orígenes— propicia.

---

<sup>43</sup> Citado de Peirce por Th. A. Sebeok and Jean Umiker-Sebeok en «You Know my Method». *The Sign of Three*. Op. cit., p. 18.

<sup>44</sup> Citado de Peirce por N. Houser and Ch. Kloesel. Op. cit. XXXIII. Yo traduzco.

---

**Referencias bibliográficas**

- BARTHES, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- BAUDRILLARD, J. (1993). *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Galilée.
- LA BIBLE. *Ancient Testament* (1956). Trad. et notes de Édouard Dhorme. Paris: La Pléiade, Gallimard.
- BRETON, A. (1966). *Anthologie de l'Humour noir*. Paris: J. J. Pauvert.
- BORGES, J. L. (1944). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- (1952). «Nueva refutación del tiempo». *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- (1974). *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé.
- (1976). *La moneda de hierro*. Buenos Aires: Emecé.
- BUSSAGLI, M. (1991). *Storia degli angeli*. Milan: Rusconi.
- CACCIARI, M. (1986). *L'angelo necessario*. Milan: Adelphi.
- ECO, U. (1983). *Dupin, Holmes, Peirce. The Sign of Three*, Th. A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press.
- (1993). *La ricerca della lingua perfetta*. Roma-Bari: Editore Laterza fare l'Europa.
- HOFSTADTER, D. R. (1985). *Methamagical Themas. Questing for the Essence of Mind and Pattern. An Interlocked Collection of Literary, Scientific, and Artistic Studies*. New York: Bantam Books.
- HOUSER, N., KLOESEL, Ch. (1992). *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Bloomington: Indiana University Press.
- LAFORGUE, J. (1880). *Les complaintes*. «Complainte du pauvre-chevalier errant». Paris.
- PEIRCE, CH. S. (1982). *Writings of Ch. S. Peirce. A Chronological Edition. 1857-1866*. Vol. I. Bloomington: Indiana University Press. «Lowell Lecture XI, 1866.»
- (1984). «Fraser's The Works of George Berkeley». *Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition. 1867-1871*. Vol. 2. Bloomington: Indiana University Press.
- (1986). «Design and Chance». *Writings of Ch. S. Peirce. 1879-1884*. Vol. 4. Bloomington: Indiana University Press.
- PENROSE, R. (1991). *The Emperor's New Mind. Concerning Computers, Minds and Laws of Physics*. New York: Penguin Books.
- PLATO (1991). *The Dialogues of Plato*. Vol. II. Translated with comment by R. E. Allen. New Haven: Yale University Press.
- REY, A. (1992). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert.
- SEBEOK, TH. (1981). *The Play of Musement*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1985). *Contributions to the Doctrine of Signs*. Bloomington: University Press of America.
- (1991). *Semiotics in the United States*. Bloomington: Indiana University Press.
- SERRES, M. (1993). *La légende des anges*. Paris: Flammarion.

**ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA (NOTAS  
PARA UN ESTUDIO DE SUS RELACIONES SEGÚN  
LA TEORÍA EMPÍRICA DE LA LITERATURA DE  
S. J. SCHMIDT)**

**Antonio Chicharro Chamorro**

Universidad de Granada

*Mientras tanto, alzamos nuestra copa,  
solemnes y atrevidos,  
por la eterna salud de tu cadáver.*

María Rosal Nadales

I

La elucidación de la posible relación que pueda guardar la teoría de la literatura actual con la disciplina estética resulta elementalmente necesaria a la hora de establecer con rigor los fundamentos en los que parece asentarse buena parte de las más ambiciosas teorías de la literatura actuales, teorías de corte literaturoológico (en el sentido de Migno-

lo). No en balde, Pedro Aullón (1994a: 105) ha dejado escrito que el siglo XX ha sido sustancialmente el de un acabamiento metafísico, el siglo neopositivista y formalista del estructuralismo y sus derivaciones en ciencias humanas, entre otras corrientes y vertientes paradigmáticas que podríamos ahora nombrar, por lo que se deduce sin dificultad alguna que son muchas las teorías que se han fundado sobre ciertos espacios disciplinares que ignoraban el solar de la estética. Por esta razón, me he ocupado de este problema capital en dos trabajos: uno, que abarca ciertos aspectos introductorios de proyección general, titulado «Estética y teoría y crítica literarias (Notas para un estudio de sus relaciones actuales)», de 1990, en el que dejé apuntado que, aunque la estética haya venido calando los estudios literarios a lo largo de los años, lo cierto es que en determinado momento de la historia del pensamiento literario de orientación científica se produjo un proceso de rechazo de la misma como espacio disciplinar básico donde asentar dicho pensamiento literaturoológico. En este trabajo, por supuesto, no tuve más remedio que plantear el problema capital del valor literario, con objeto de ir deslindando responsabilidades disciplinarias, porque, de una parte, es éste el punto de apoyo básico de una labor propiamente crítica literaria, constituyendo la crítica literaria *stricto sensu* una disciplina que anda emparentada con la teoría literaria más por un dominio de ocupación que sirve de referencia que por una perspectiva básica compartida; y, de otra, el problema del valor es fundamental para la estética, ya se trate de una estética normativa que intente el establecimiento de las reglas del gusto o ya se trate de una estética que se ocupe de definir las condiciones formales de un juicio estético. Asimismo me ocupé de señalar algunas muestras significativas de la reacción que se vive en contra de la estética en tanto que marco teórico superior donde asentar una moderna teoría literaria. En concreto, hice referencia a algunas teorías literarias de base lingüístico-semiológica y a ciertas teorías de base marxista, concluyendo que existe hoy un espacio o marco teórico superior no específicamente estético donde vienen a confluir varias disciplinas. Se trata de la semiótica, espacio interdisciplinario materialista que se ocupa del estudio de la semiosis y, en ella, de la semiosis estética.

El otro breve estudio lo titulé «Estética y teoría de la literatura (Notas para un estudio de sus relaciones según Mijaíl Bajtín)»<sup>1</sup>. De su

---

<sup>1</sup> Este trabajo, actualmente en prensa, fue leído como comunicación en el V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, celebrado en Almería, en diciembre de 1993. Algunas de sus conclusiones me fueron de preciosa utilidad para

conveniencia apenas puede dudarse, si reparamos en la importancia y crédito teórico que ha alcanzado el pensamiento de Bajtín, el más ambicioso y complejo del pensamiento eslavo. Pues bien, creí conveniente tratar en aquella ocasión el problema básico planteado analizando teórico-críticamente el tratamiento que del mismo ha hecho el pensamiento eslavo en una, como digo, de sus más lúcidas formulaciones. Con sólo nombrar a los formalistas rusos, que negaron la estética como solar cognoscitivo donde asentar sus teorías para, a renglón seguido, sustentarlas en el paradigma de la moderna lingüística; y con sólo referirme al círculo de Bajtín que reaccionó en contra de los jóvenes teóricos del método formal criticando su cientificismo y su oposición a la (redefinida) estética general, podrá comprenderse la importancia que tiene el análisis de esta reacción <sup>2</sup>. Pues bien, centré mi análisis en las reflexiones contenidas en el trabajo de Bajtín «El problema del contenido, material y forma en la creación literaria» y más concretamente en la parte titulada «La ciencia del arte y la estética general», en la que rechaza el pensamiento estetizante por ser inconveniente para la teoría, así como rechaza entender el problema de la esencia del arte tanto en términos metafísicos como puramente lingüísticos, por sobrevalorar éstos el aspecto material de la creación artística, propugnando una estética de la creación verbal de orientación dialéctica y materialista, lo que ha contribuido de manera decisiva en el desarrollo de una disciplina que levanta su edificio teórico ni esencial ni estetizante sobre una base conceptual desvinculada de las prácticas estéticas, evitando toda confusión entre objeto real y objeto de conocimiento, distinguiendo entre conciencia cognoscente y conciencia estética etc., consciente de su propia historicidad y especificidad cognoscitiva.

---

dejar mínimamente establecido el «lugar» que ocupan ciertas teorías marxistas en el seno de los estudios estéticos y literarios en mi artículo «La teoría de la crítica sociológica» (Chicharro, 1994: 391-394).

<sup>2</sup> No sólo es interesante el estudio de las teorías de Bajtín y de su círculo sobre el particular, sino también, como resulta conocido, las del teórico checo Mukarovsky que abordó en los años treinta el problema de una estética semiológica habiendo recibido la influencia de los formalistas rusos. Véanse si no sus, en edición española, *Arte y Semiología*, con introducción de Simón Marchán Fiz (Madrid: Alberto Corazón, 1971), y *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, con prólogo de J. Llovet (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

## II

Efectuadas, pues, estas consideraciones introductorias voy a dar paso al tratamiento de este problema metateórico fundamental en el caso concreto de una de las teorías de la literatura actuales de más alta formalización teórica (Chico Rico, 1987 y 1991) con que contamos que, cabe adelantar, ha intentado desarrollar la conocida vía de separación disciplinar básica mediante la elaboración de una teoría de base pragmática, como es la del caso alemán de la teoría empírica de la literatura de S. J. Schmidt (1974; 1978, 1980; *cf.* para su bibliografía: Schmidt, 1980: 462-465; Albaladejo-Chico Rico, 1994: 289-290; e Iglesias, 1994: 354, para su bibliografía más reciente), una teoría que, por referirnos sólo al ámbito de nuestro país, ha recibido una cuantitativa y cualitativa diferente aceptación y tratamiento críticos, aunque bien es cierto que finalmente no ha pasado desapercibida (Chico Rico, 1987; Mayoral, ed., 1987; Pozuelo, 1988: 101-104; García Berrio, 1989: 196-201, y 1994: 259-263, segunda edición; Chico Rico, 1991; Bobes Naves, 1994: 40-42; Chicharro, 1994: 443-445; Gnutzmann, 1994: 227-232; Iglesias Santos, 1994: 309-327; entre otros) e incluso ha posibilitado interesantes aplicaciones (Villanueva, 1992).

Pues bien, la teoría empírica de la literatura se presenta a sí misma como teoría (no participativa) <sup>3</sup> global de la comunicación literaria, cuyo objeto no es otro que el estudio abstracto-formal (para su aplicabilidad) de la producción, mediación y recepción literarias, así como del «procesamiento» (cognitivo) de la literatura. Dicha teoría se basa en una perspectiva materialista de investigación, no limitándose al dominio de las «obras literarias», tal como son entendidas comúnmente, ni mucho menos a la literalidad de éstas. Ésta se ofrece, pues, como una teoría compleja que no considera aisladamente los hechos literarios, por lo que no separa sus facetas lingüístico-comunicativas de las sociales ni éstas de las estéticas. Para S. J. Schmidt, el contenido del concepto literatura sólo se llenará empíricamente, al no existir los textos literarios como entidad ontológica autónoma, con investigaciones

---

<sup>3</sup> El principal fin de una teoría de este tipo es, según Schmidt (1980: 36), alcanzar la total separación entre la *participación en la LITERATURA* y la *investigación científica* en ella, pues sólo distinguiendo ambas actividades se podrá hallar solución a los problemas propios de la «didáctica de la literatura» y de la «crítica literaria» al rechazar así pretensiones científicas inviables o inadecuadas en ámbitos que tienen funciones sociales diferentes de las que se derivan de actividades científicas claramente definidas. Sobre esta importante cuestión ya se ocupó al dar entrada al punto de vista literario-psicológico a la hora de construir una teoría empírica de la literatura, utilizando para ello la *Psicología de la literatura*, de N. Groeben (*cf.* Schmidt, 1974: 59-61).

sobre los procesos concretos de comunicación literaria. Así pues, esta teoría, basada en la pragmática como parte de la semiótica que trata de las relaciones entre los signos y sus usuarios, fundamenta su estudio en la descripción y explicación de las acciones sociales que se realizan alrededor de las obras de arte verbal y no en la pura literariedad de éstas, según la entendía el estructuralismo.

La teoría en cuestión parte de los conocidos siguientes supuestos (*ibidem*: 20-21): la existencia de un ámbito de acciones comunicativas que llamamos literatura; dicho ámbito puede ser descrito como un sistema social de acciones que posee una estructura, presenta una diferenciación exterior-interior, es aceptado por la sociedad y desempeña funciones que ningún otro sistema social de acciones asume; la estructura del sistema literatura está definida por cuatro papeles de actuación elementales —producción, mediación, recepción y transformación de comunicados literarios—, así como por las relaciones existentes entre ellos; dos convenciones son las que permiten la diferenciación exterior-interior del sistema literatura: la convención estética y la convención de polivalencia, convenciones cuya interpretación en la correspondiente situación socio-cultural por los participantes en la acción determina qué objetos deben ser valorados y tratados como objetos literarios (por lo que el concepto de literariedad sólo es definido histórico-pragmáticamente); la aceptación del sistema literatura por parte de la sociedad se manifiesta en la institucionalización de las relaciones con los comunicados literarios (por ejemplo, en la educación); y las funciones del sistema literatura atañen al mismo tiempo a los ámbitos cognitivo-reflexivo, moral-social y hedonista-individual de la actuación y de la vivencia.

Esta compleja teoría, que se inserta en la tradición alemana de la *Literaturwissenschaft* (Pozuelo Yvancos, 1988: 102), que se apoya modélicamente en la filosofía de la ciencia e incluso en ciertas teorías psicológicas (*cf.* Schmidt, 1974: 59-65), lo que la diferencia de otras teorías del texto literario de base semiótica <sup>4</sup>, y que se basa, como hemos dicho, en la pragmática está creando las condiciones de explicación de

---

<sup>4</sup> Conviene señalar su proximidad teórica con la Teoría del Texto Literario de base lotmaniana, teoría que explica el hecho literario como lenguaje secundario. Pues bien, la relación y diferencia entre ambas teorías las ha señalado Mignolo con claridad meta-teórica en los siguientes términos (1986: 47-48): «Para J. Lotman, el texto artístico se organiza relacionando dos sistemas: uno el de la gramática; el segundo, el de *otra* estructura en la que confluyen varios sistemas culturales. S. Schmidt distingue el *texto* de la *textualidad*. El primero designa una entidad puramente lingüística, la segunda permite proponer la siguiente hipótesis: textualidad es la designación de un estructura bila-

«lo que la gente ha hecho y sigue haciendo efectivamente cuando se relaciona con las obras literarias; por qué ha surgido la literatura en nuestra sociedad; cómo se ha desarrollado aquélla y qué función social ha desempeñado en el pasado y desempeña en el presente» (Schmidt, 1980 : 19).

La teoría empírica de la literatura pretende sacar la investigación científico-literaria de las llamadas ciencias del espíritu (Schmidt, 1980: 29) intentando poner fin a su larga crisis de fundamento y explicar así la acción social LITERATURA interdisciplinariamente (Schmidt, 1974: 66; 1980: *passim*; cf. Chicharro, 1994: 443-445). Por ello, se ocupa en principio de ofrecer una teoría de la acción —elemento teórico 1— y una teoría de las acciones comunicativas —elemento teórico 2— para desembocar en una teoría de las acciones comunicativas estéticas —elemento 3— y, en particular, una teoría de las acciones comunicativas estéticas literarias —elemento 4—, en su producción —elemento 5—, mediación —elemento 6—, recepción —elemento 7— y transformación —elemento teórico 8.

Pues bien, para que exista una acción ha de haber un actante o agente que modifique/mantenga intencionalmente un estado en una situación determinada en el marco de su sistema de presuposiciones y de acuerdo con una estrategia. Cuando dicha acción se efectúa con ayuda de comunicados para un participante se producen acciones comunicativas.

Efectuada esta apretada síntesis introductoria, vamos a detenernos en lo que más nos interesa ahora, esto es, en conocer descriptivamente de momento en qué consisten para Schmidt las acciones comunicativas estéticas —este adjetivo lo emplea en el sentido de ‘perteneiente al arte’ y no en el más común de ‘bello’ o ‘ameno’, etc.— cuya definición y caracterización teóricas desempeñan la función de hacer explícitos los presupuestos generales que forman parte de la estructura de una teoría de las acciones comunicativas literarias (Schmidt, 1980: 124),

---

teral que puede ser considerada desde el punto de vista de los aspectos del lenguaje como desde el punto de vista social. Ambas versiones de la teoría del texto [Mignolo las unifica en esta denominación] pueden en algún momento acercarse, puesto que ambas contemplan la actividad comunicativa y el aspecto cultural involucrado en la noción de texto. La diferencia entre ambas es la acentuada tendencia hacia una ciencia empírico teórica (tomando como modelo la filosofía de la ciencia) en la segunda; y la base más propiamente semiológica de la primera». Por otra parte, no puede ignorarse que Schmidt dedica algunas páginas de sus *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura* (1980: 236-240) a ciertas teorías estructuralistas y en particular a las de Lotman con objeto de indicar la dirección en que deben abordarse las relaciones entre los elementos de la organización textual y el comportamiento del receptor.

---

teniendo en cuenta para ello su exigencia de empiricidad y teoricidad, lo que lleva a este teórico a limitar su atención a los procesos de actuación *comunicativa* en el ámbito de actuación social «arte», no siempre existente en las distintas épocas históricas, frente a otros ámbitos de actuación social <sup>5</sup>, algo que ya había comenzado a tener claro en trabajos de los primeros años setenta y de lo que tiene plena conciencia en estudios como el titulado «La ciencia de la literatura entre la lingüística y la sociopsicología», de 1974 y traducido al español en 1978, en el que afirma:

«Mi interés personal en el tratamiento de este tema lo expuse en una serie de trabajos (1970/1) donde traté de desarrollar algunos de los puntos de vista que a continuación se exponen, aunque algunos en forma distinta. Así p. e. el criterio de que el sector de investigación de una ciencia de la literatura no lo constituye (únicamente) el texto literario, sino la comunicación estética (y como una parte de ella la comunicación literaria)» (Schmidt, 1974: 41).

Pues bien, para Schmidt, un sistema de acciones comunicativas estéticas se caracteriza frente a los demás porque sus acciones comunicativas se refieren a aquellos comunicados temáticos o acciones que los participantes comunicativos consideran como estéticos en dicho sistema (Schmidt, 1980: 128). Una acción o comunicado es estético para un participante si éste los considera así sobre la base de las normas a las que recurre en una situación para esa valoración. El teórico alemán pretende solucionar de esta manera pragmática el problema de la definición del concepto de estético.

A continuación, propone estudiar este tipo de acciones dando cabida al tratamiento de la producción, mediación, recepción y transformación, su ámbito de investigación, formulando los criterios que delimitan el sistema de actuación «arte» frente a los demás sistemas: la convención estética y la convención de polivalencia. Mediante la primera, los participantes deben actuar de acuerdo con valores, normas y reglas de significación que son considerados como estéticos a partir de las normas asumidas en una situación dada. Esta convención ha tenido

---

<sup>5</sup> Al principio de los años setenta, momento que corresponde todavía a la etapa de predominio de las teorías estructuralistas, Schmidt llegó a ocuparse del estudio de problemas como el de la naturaleza textual de la esteticidad y de otros aspectos del proceso estético (Schmidt, 1971a; 1971b; cf. a este respecto, García Berrio, 1994: 261), llegándose a traducir a nuestra lengua, por otra parte, su libro *Teoría del texto (Problemas de una lingüística de la comunicación verbal)*, de 1973, una sistematizada aportación a la lingüística del texto (v. esp. Madrid, Cátedra, 1977; 1978, segunda edición).

efectos sobre el productor y el receptor cuya descripción lleva a la conclusión de que en este sistema de acciones la situación o ámbito referencial del comunicado y el papel práctico que para el receptor puede jugar su enfrentamiento a la base del comunicado no están claramente definidos pudiendo haber sido determinados de muy diferentes maneras. En cuanto a los mediadores y transformadores, esta convención implica que aquéllos la acepten convirtiéndose en reguladores de actuación estética y los segundos que reciban *como* tal un comunicado estético (esta convención suprime, como expone Schmidt al teorizar particularmente sobre el sistema de la comunicación literaria, los criterios de verdad/falsedad y de utilidad/inutilidad presentes en los procesos comunicativos no literarios).

Mediante la convención de polivalencia —segundo criterio para delimitar el sistema de actuación «arte»— y mediante la crítica de la común comprensión ontológica de los comunicados y de sus bases en beneficio de una comprensión teórica de las propiedades de los comunicados como los *resultados* de las acciones de recepción, Schmidt (1980: 151) afirma que la polivalencia se refiere a la posibilidad valorada estéticamente de realizar una base de comunicado diacrónica y sincrónicamente como comunicado diferente y se refiere también al hecho de que un mismo receptor pueda realizar una base de comunicado diacrónicamente como comunicado diferente de una nueva manera coherente y relevante para él. Esto supone reconocer que los productores no se atienen a la univocidad en los comunicados y que los receptores tienen la libertad de producir resultados de recepción diferentes entre sí en distintos momentos y en situaciones de comunicación también distintas.

Ambas convenciones, formuladas aisladamente en el plano de la teoría, podrían mantener una relación fáctica en el sentido de que la convención estética establecería los presupuestos para la de polivalencia.

De todo lo expuesto teóricamente, Schmidt deduce la existencia real de un sistema de acciones comunicativas estéticas caracterizado por el hecho de que tales acciones giran en torno a comunicados estéticos en tanto que comunicados temáticos y caracterizado también por seguir las convenciones estética y de polivalencia y las regularidades de actuación propias de este sistema, sistema que posee una estructura interior y un límite exterior-interior, es aceptado socialmente y desempeña funciones insustituibles, cumpliendo las funciones básicas, aisladas o relacionadas en concreto, cognitivo-reflexiva, moral-social y

hedonista-individual, a las que al principio nos referíamos. Teorizadas las acciones comunicativas estéticas, se ocupa de ofrecer por extenso una teoría de las acciones comunicativas literarias, objeto de conocimiento nuclear de su teoría empírica de la literatura.

### III

Efectuadas estas consideraciones preliminares y descripción de las explicaciones que esta teoría ofrece de lo que llama sistema de acciones comunicativas estéticas, estamos en condiciones de efectuar algunas reflexiones y precisiones al respecto.

En primer lugar, podemos decir sin temor a equivocarnos gravemente que la teoría empírica de la literatura que nos ocupa profundiza la separación observada a lo largo de, prácticamente, todo el siglo XX entre el pensamiento literatológico y la disciplina filosófica estética. De manera que su estudio del dominio estético pertenecería más a lo que Rossi-Landi llamó, a propósito de Morris, de tan decisiva importancia para el desarrollo de la pragmática por cierto <sup>6</sup>, «semiótica estética» que a la «estética semiótica», pues la primera

«representa una especificación de la teoría o ciencia de los signos y por lo tanto permite aplicar al arte todo lo que la ciencia de los signos acoge en su propia constitución; mientras la segunda puede transmitir además la idea de una Estética y limitarse a calificarla precisando que esta vez se utilizarán también instrumentos semióticos. Dicho de otro modo, un semiotista estético se coloca, sin otra posibilidad, fuera de cierta tradición nuestra y no puede dejar de coger los avances de las ciencias del hombre, las cuales tienen todas que ver con la semiótica; por lo tanto le incumbe el trabajo de estudiar esos avances. En cambio el estatólogo semiótico puede ser tan sólo un hombre del pasado que intenta modernizarse adoptando extrínsecamente cierto lenguaje, y en tal caso ese lenguaje corre el riesgo de degradarse hasta el nivel de una mera jerga no dominada» (Rossi-Landi, 1972: 62-63).

---

<sup>6</sup> No se olvide a su vez la deuda del pensamiento semiótico morrisiano con el de Peirce cuyas teorías han fecundado el actual desarrollo de los estudios pragmáticos, entre los que se cuentan los de la teoría que nos ocupa. En este sentido, el concepto nuclear de acción de la teoría empírica de la literatura halla su precedente en Peirce — cf. por cierto el número monográfico de *Signa* dedicado a su estudio—, pues «el pragmatismo de Peirce —afirma A. Tordera (1978: 153)— ha encarnado la semiótica en una teoría de la acción, aunque insuficientemente elaborada, pero estableciendo, a pesar de ello, las bases de reflexión sobre las que la psicología y la sociología posteriores pueden implantar sus adquisiciones».

Si tenemos en cuenta estos razonamientos, se comprenderá sin dificultad la razón que lleva a Rita Gnutzmann (1994) a criticar finalmente a esta teoría en los siguientes términos:

«Resulta obvio, si el camino recorrido en este ensayo muestra la paulatina autonomía y exaltación del valor estético-literario, con esta nueva corriente [la teoría empírica de la literatura] (y en general con la crítica sociológica) la literatura es nuevamente sometida a una relación de subordinación» (Gnutzmann, 1994: 232).

Así pues, después de su rápido recorrido por las grandes e influyentes sistematizaciones estéticas alemanas del pasado siglo, ciertamente importantes, y después de haber perseguido en su manual la «paulatina autonomía y exaltación del valor estético-literario», se comprende que la autora, al enfrentarse a la teoría literaria de buena parte del siglo XX, siglo de constitución de la misma «como ciencia autónoma, desgajada de la estética, en que vivió albergada» (Pozuelo, 1994: 70), haya optado por una vía cognoscitiva dejada de lado por el pensamiento literaturoológico, sin comprender hasta sus últimas consecuencias la cuestión del lugar en que queda la literatura en este particular armazón teórico, lugar que no es de subordinación ni el mismo supone degradación alguna de esa práctica artística, sino que es el resultado de una radical separación cognoscitiva (no identificación con los entes literarios particulares, no confusión de dominio real y objeto de conocimiento y en definitiva, como expone Schmidt, no *participación*). La literatura, tal como comúnmente es entendida, no queda subordinada en el caso de la teoría que nos ocupa: la literatura o conjunto de textos literarios particulares queda fuera. El objeto de conocimiento son las acciones o, dicho con mayor exactitud, el sistema social de acciones LITERATURA a que nos hemos referido previamente y no los textos mismos, constituyendo ésta, precisamente, una de las razones que llevan a María del Carmen Bobes a dudar en un primer momento, desde su específica perspectiva semiótica, acerca de si la teoría empírica de la literatura es una ciencia literaria o una sociología de la literatura y a afirmar después que se trata de una teoría de la comunicación literaria que analiza la literatura por sus efectos sociales, una teoría que se basa en un concepto de literatura que desplaza el ser hacia el actuar (Bobes Naves, 1994: 40), posición teórica esta que viene a nutrir el nuevo horizonte postestructuralista que se instala en el seno de los estudios literarios y a alimentar la plural discusión acerca del problema nuclear de la objetividad textual de las propiedades estético-literarias vs. su carác-

ter puramente convencional o pragmático, algo en lo que insistiremos más abajo. De ahí que haya quienes se refieran a esta teoría como una teoría sistémica, esto es, que se ocupa no de los textos sino, funcionalmente, del sistema social de acciones comunicativas ya referido (Iglesias, 1994: 311-312).

Pero es más, la teoría en cuestión no sólo profundiza en su radical alejamiento de la tradicional disciplina estética, sino que incluso pretende asentarse en unas bases cognoscitivas que le permitan situarse fuera del espacio propio de las diltheyanas ciencias del espíritu (cf. Bobes Naves, 1994: 29-34), al plantear no sólo una dependencia con respecto a la filosofía de la ciencia en uno de sus desarrollos teóricos (cf. Mignolo, 1986; Chico Rico, 1987, entre otros), tal como lo expone Schmidt abiertamente,

«Las teorías analíticas de la ciencia han experimentado, en el curso de los últimos años, tan profundas transformaciones que no parece ya justificado en el momento presente dirigirles el reproche de neopositivismo. En otros términos, no existen argumentos sólidos por parte de la hermenéutica que puedan oponerse a la tentativa de edificar sobre la base de la variante de la teoría analítica de la ciencia desarrollada por W. Stegmüller y J. D. Sneed, una ciencia de la literatura sistemática que pueda ser considerada como una alternativa a las variantes hermenéuticas» (Schmidt, 1978: 197),

sino también la necesidad de una «profundización» en el nivel *biológico* (cf. Chico Rico, 1991), por resultar no sólo productivo sino imprescindible para una teoría empírica de literatura a la hora de abordar el problema central de la comprensión. Así lo razona Schmidt:

«Si una teoría biológica de la cognición como la de G. Roth muestra plausiblemente que la percepción es un proceso constructivo y no un acto representador de «la realidad» y si del análisis de los procesos constructivos de percepción resulta que el «sentido» («Sinn») y el «significado» («Bedeutung») tienen su origen en procesos auto-organizadores y autorreferenciales y que de esta forma, las ofertas de percepción —como, por ejemplo, los textos literarios— no pueden ser «tomadas», ello tiene para toda concepción científico-literaria importantes consecuencias» (Schmidt, 1980: 11).

Ahora bien, el hecho de que estas bases cognoscitivas sobre las que Schmidt construye o se propone construir su teoría —la filosofía de la ciencia de corte analítico y la teoría biológica de la cognición, entre otras (cf. Schmidt, 1980: 27-28)— supongan un máximo alejamiento de

la estética, no quiere decir que realmente la conviertan en una teoría de orientación científica que llegue a abrir incluso un nuevo paradigma en los estudios literarios —el paradigma empírico—, tal como en algún momento llegó a plantearse, lo que ha sido estudiado con claridad metateórica por Montserrat Iglesias (1994: 311). De todos modos, no debemos dejar de reconocerle la importancia deíctica que tiene para las disciplinas que se ocupan del estudio de las prácticas históricas, sociales y artísticas esa voluntad de estudio riguroso inter e intradisciplinaria que pretende ir más allá de las tradicionales bases que sustentan las llamadas ciencias del espíritu.

En cualquier caso, lo que sí queda claro es que la aportación teórica que estudiamos potenció la crisis de las teorías inmanentistas y avivó la discusión sobre texto, literariedad y recepción al calor de estas bases, lo que ha llevado a García Berrio (1994: 260-263) a criticar a ésta y a otras teorías que han terminado por relativizar en extremo los fundamentos textuales de la literariedad como consecuencia de ese constructivismo cognitivo biologicista que pone al individuo en el origen de todo el proceso de construcción de la significación (Chico Rico, 1987; García Berrio, 1994: 261; Iglesias, 1994: 317). Por lo que a la teoría empírica de la literatura concierne, considera García Berrio que su tipo de investigación parece ajeno a los intereses de una teoría literaria; que el concepto de polivalencia niega en la práctica al texto la posibilidad de un núcleo de significado inequívoco<sup>7</sup>; que el concepto de convención estética afirma igualmente la inexistencia del significado artístico como valor inherente de los textos, entre otras críticas.

De esta manera, la teoría empírica de la literatura asiste a la fuerte discusión teórica actual sobre los *anclajes* textuales de la literatura, que ha tenido en el postestructuralismo derridiano implantado en Norteamérica, la desconstrucción, su movimiento más radical a la hora de poner en tela de juicio la «metafísica de la presencia», si bien desarrollando unas reflexiones en absoluto relativizadoras ni desacreditadoras, también al margen del horizonte de la metafísica, elaboradas en el evolucionado marco de una razón empírico-científica que le lleva a no reconocer la identidad textual literaria por sí misma, por lo que más

---

<sup>7</sup> Téngase presente la distinción teórica que viene estableciendo García Berrio desde 1979 entre «literariedad» y «poeticidad», con objeto de reconocer, respectivamente, tanto los elementos textuales necesarios que fundamentan el fenómeno estético-literario como el valor cambiante de su recepción. El trabajo a que me refiero es el titulado «Lingüística, literariedad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», *1616 Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, 1979, 125-168 (cf. Pozuelo, 1988: 76-77; Albaladejo-Chico Rico, 1994: 239-240).

que prolongar y profundizar «el desaliento postestructuralista» (García Berrio, *ibidem*), representa el desarrollo, tan rígido y científicista, eso sí, como articulado y coherente, de una pragmática de lo literario, una de las variadas respuestas posibles en el panorama teórico de este final de siglo.

En fin, con sus excesos sobre todo en cuanto a su aplicabilidad se refiere (*cf.* Iglesias, 1994: 324) y sus limitaciones, la teoría empírica de la literatura ha avanzado en la dirección de movimiento no antiestética sino estética que la investigación literaria inauguró en las primeras décadas del siglo que ahora termina. En este sentido, con las diferencias cognoscitivas lógicas, se hace deudora más del camino abierto por los formalistas rusos al respecto que del *luego* practicado por el círculo de Bajtín, cuyo concepto de «comprensión dialógica» y horizonte «translingüístico» suponen una fecunda opción cognoscitiva a la hora de explicar las prácticas o acciones estético-literarias.

### Referencias bibliográficas

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. y CHICO RICO, F. (1994). «La teoría de la crítica lingüística y formal». En *Teoría de la crítica literaria*, P. Aullón de Haro (ed.), 175-293. Madrid: Trotta.
- AULLÓN DE HARO, P. (1994a). «La construcción de la teoría crítico-literaria moderna en el marco del pensamiento estético moderno». En *Teoría de la crítica literaria*, P. Aullón de Haro (ed.), 27-113. Madrid: Trotta.
- AULLÓN DE HARO, P., ed. (1994b). *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta.
- BAJTÍN, M. (1975). *Teoría y estética de la novela (Trabajos de investigación)*. Madrid: Taurus, 1989.
- BOBES NAVES, M. C. (1994). «La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria». En *Curso de teoría de la literatura*, D. Villanueva (coord.), 19- 45. Madrid: Taurus.
- CHICHARRO CHAMORRO, A. (1990). «Estética y teoría y crítica literarias (Notas para un estudio de sus relaciones actuales)». En *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, J. A. Hernández Guerrero (ed.), 105-117. Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura.
- CHICHARRO CHAMORRO, A. (1994). «La teoría de la crítica sociológica». En *Teoría de la crítica literaria*, P. Aullón de Haro (ed.), 387-453. Madrid: Trotta.
- CHICHARRO CHAMORRO, A. «Estética y teoría de la literatura (Notas para un estudio de sus relaciones según Mijaíl Bajtín)». En prensa.
- CHICO RICO, F. (1987). «Fundamentos metateóricos de la Ciencia Empírica de la Literatura». *Estudios de Lingüística* 4, 45-61.
- CHICO RICO, F. (1991). «La Ciencia Empírica de la Literatura en el marco actual de los estudios teórico-literarios». *Periodística* 4, 67-80.

- GARCÍA BERRIO, A. (1989). «La crisis postestructuralista: especialización pragmático-comunicativa de la Poética lingüística. La Teoría empírica de la literatura y el relativismo significativo de la recepción». En *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, 196-202. Madrid: Cátedra. Segunda edición revisada y ampliada 1994, 259-263.
- GNUTZMANN, R. (1994). «La ciencia empírica de la literatura». En *Teoría de la literatura alemana*, 227-232. Madrid: Síntesis.
- IGLESIAS SANTOS, M. (1994). «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas». En *Avances en teoría de la literatura (Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*, D. Villanueva (comp.), 309-356. Santiago de Compostela: Universidade.
- MAYORAL, J. A., ed. (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- MIGNOLO, W. D. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- POZUELO YVANCOS, J. M<sup>a</sup> (1988). *Teorías del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, J. M<sup>a</sup> (1994). «La teoría literaria en el siglo XX». En *Curso de teoría de la literatura*, D. Villanueva (coord.), 69-98. Madrid: Taurus.
- ROSSI-LANDI, F. (1972). «Acerca del modo en que ha sido fragmentariamente comprendida la semiótica estética de Charles Morris». En *Semiótica y Estética*, 61-66. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.
- SCHMIDT, S. J. (1971a). *Ästhetizität. Philosophische Beiträge zu einer Theorie des Ästhetischen*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag.
- SCHMIDT, S. J. (1971b). *Ästhetische Prozesse*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- SCHMIDT, S. J. (1974). «La ciencia de la literatura entre la lingüística y la sociopsicología (Algunos conceptos y problemas teórico-empíricos sobre una ciencia de la literatura)». *Dispositio*, III, 7-8, 1978, 39-70.
- SCHMIDT, S. J. (1978). «La comunicación literaria». En *Pragmática de la comunicación literaria*, de J. A. Mayoral (ed.), 195-212. Madrid: Arco/Libros, 1987.
- SCHMIDT, S. J. (1980). *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura (El ámbito de actuación social LITERATURA)*. Madrid: Taurus, 1990.
- TORDERA, A. (1978). *Hacia una semiótica pragmática*. Valencia: Fernando Torres.
- VILLANUEVA, D. (1992). «Los marcos de la literatura española (1975-1990). Esbozo de un sistema». En *Historia y crítica de la literatura española. IX Los nuevos nombres 1975-1990*, 3-40. Barcelona: Crítica.

# LA TEORÍA TEXTUAL BARTHESIANA: EL TEXTO COMO SEMIOSIS\*

Juan Luis Jiménez Ruiz

Universidad de Alicante

La consideración de la importancia de las manifestaciones humanas en cuanto expresión lingüística ha llevado al lenguaje al abandono de la mera faceta *objetiva* (filología *ad usum*) y a la construcción de la faceta *sujetual* —lingüística del sujeto— (Jiménez Ruiz, 1994a) que, a la larga, le ha permitido la adquisición del verdadero rango de *modelo puro del espíritu*, auténtico configurador de los discursos sobre la literatura.

Ello entraña, obviamente, un proceso de *revisión epistemológica* que, sin llegar a asumir el rango de ruptura, en sentido bachelardiano (1973) —puesto que, aunque muchos lo hayan deseado, no se ha realizado la ansiada mutación conceptual—, ha producido el estadio de *transformación epistémica* que ha sumido al lingüista en la duda de la adopción entre un *formalismo inmanentista*, que separa el signo de la

---

\* A propósito de A. Sirvent Ramos, *La teoría textual barthesiana*, Murcia: Universidad de Murcia, 1992, 194 págs.

cosa y lo pone en relación con otros signos en un sistema lógico cerrado, y una actitud más *trascendental*, que une el signo con la realidad, propiciando una apertura del sistema y, consecuentemente, la concepción de la actividad lingüístico-literaria como un auténtico *sistema ideológico* capaz de sintetizar las posturas objetivistas y subjetivistas (Bakhtine, Bourdieu), formalista y pragmática (van Dijk), interna y externa (Weinreich).

Y si, además, asistimos hoy en día a un momento en el que no sólo triunfa el pragmatismo realista que considera la validez operatoria en términos de verdad o falsedad —muy propio de los dominios científicos— y no en términos de corrección o incorrección, como corresponde al ámbito epistemológico, sino que también se considera inútil e inadecuado todo debate ideológico sobre el papel de la lengua en la sociedad (Villena, 1993), la figura, la obra y, en general, el pensamiento sobre la literatura de R. Barthes pueden parecer a primera vista reducidos a un segundo plano, máxime cuando las categorías literarias barthesianas se han modificado a lo largo de su obra, y el juego de palabras y de los diferentes sentidos de un término han podido sumir al lector en la incomprensión y, en el mejor de los casos, en la perplejidad.

Sin embargo, la importancia de las manifestaciones humanas en cuanto *expresión lingüística* —que nadie pone en duda— ha tenido el acierto de exigir la recuperación de los planteamientos kantianos relativos a la consideración de que la *forma predomina en la obra*, la forma en cuanto lenguaje independiente de lo sensible y del contenido, a la espera sólo del ejercicio hermenéutico sistemático que plasme lo diverso en un todo armonizador (Dilthey, 1978: 22) y posibilite la auténtica *historia de las formas significantes* (las poéticas, los códigos narrativos y lo que él denomina *escritura*: ecuación personal a partir de la lengua y las convenciones literarias); aunque también ha tenido el inconveniente de aportar como respuesta epistémica no sólo *erróneas equiparaciones* entre el objeto real (la literatura) y el pensamiento, sino también *confusiones* entre el texto literario (plano literario) y el ensayo sobre el texto literario (plano metaliterario), con lo que esto ha supuesto desde el punto de vista epistemológico, puesto que la literatura no es ni un concepto producido ni un objeto real, sino el *objeto ideológico* que se constituye como tal gracias al discurso glotológico que toma por objeto la producción literaria (Sallenave *et alii*, 1981).

Lo importante de todo ello, lejos de excesivos formalismos de pretendido cientificismo metodológico, ha sido la confirmación de la prioridad de la tesis del *primado del ser sobre el pensamiento*, que ha

evitado la vuelta al idealismo y ha potenciado la necesidad de reflexionar sobre el hecho literario mismo, para que la enajenación más profunda del sujeto de la civilización científica, que pierde su sentido en las objetivaciones del discurso (el «esto soy» ha sido invertido en el «soy yo») y que participa al mismo tiempo y contradictoriamente en el hedonismo profundo de toda cultura y en su propia destrucción (Barthes, 1973: 23), pueda adquirir su lugar adecuado en el ámbito de las disciplinas humanas en cuanto *discursos del sujeto* (Lacan, 1966: 59 y ss.).

Por eso, las obras de los sujetos no pueden explicarse exclusivamente desde un método científico-objetivo sino desde un *enfoque hermenéutico* (Jiménez Ruiz, 1994c), desde una *hermenéutica semiótica* en cuanto teoría generalizada de la interpretación signológica (Ortiz Osés, 1976: 66) que nos permita integrar «explicación» y «comprensión» (Mardones, 1991; Wright, 1971), alterando el centro de atención desde el *objeto* hacia el *sujeto*, desde la *obra* en cuanto hecho objetivo y cerrado al *texto* en cuanto dimensión literaria y retórica, en cuanto reencuentro y transformación de la literatura en *escritura*, instaurando así el paso de la *objetividad científica* (Hjelmslev, 1943: 20-21; Chomsky, 1965: 5-60) a la nueva *retórica literaria* (Barthes *et alii*, 1966; Herrero, 1986) gracias al trabajo crítico, hermenéutico y «deconstructor» (Beorlegui, 1993: 71-72), en suma, gracias a la *lectura* en cuanto «reescritura» (Vera Luján, 1975: 328).

## 1

Y eso es, precisamente, lo que realiza la profesora Sirvent en *La teoría textual barthesiana*, una lectura no literal —hermenéutica— que, a través del juego de los significantes, ofrezca una línea de comprensión que rompa el hermetismo con el que algunos catalogan la obra de Barthes.

En este sentido, va a dar forma de manera clara y estructurada al *modelo textual* analítico barthesiano. Para ello, realiza, en primer lugar, un análisis de las diferentes categorías literarias; a saber, la evolución de la concepción clásica de la *literatura* a la moderna concepción del texto (cap. I), la evolución del *escritor* desde el compromiso con el contenido de la obra hacia el compromiso desde una perspectiva formal (cap. II), las diferentes escrituras, las condiciones del empleo

del término *escritura* y sus diferencias con el estilo (cap. III), y, finalmente, el proceso de *lectura* en tanto que productividad, distinguida de la crítica y enriquecida con el psicoanálisis lacaniano (cap. IV); y, en segundo lugar, un estudio del *texto* como tal, es decir, del proceso de la significación y de las diferentes tipologías textuales propuestas por Barthes (cap. V).

Como ocurre en cualquier ámbito disciplinario en el que se haya producido una ampliación objetual como la que hemos descrito, se hace necesario, a su vez, la *autonomía epistémica* —puesto que, en el caso presente, la variable kantiana, recogida por los planteamientos barthesianos (consciente o inconscientemente), no puede ser (y, de hecho, no lo es) una ampliación de una concepción sobre el mundo sino, más bien, una *interrogación sobre el lenguaje* –escritura– (Barthes, 1966: 43).

Ello justifica que, junto a la *formulación de un aparato teórico* (modélico, desde nuestra perspectiva sujetual) como un saber organizado sobre la literatura, la *definición de este nuevo objeto* de estudio e investigación, despojado de sus condicionamientos externos, psicológicos y sociales y asumido en tanto que *escritura*, sea la herencia positivista más palpable en la obra de Barthes.

2

De ahí la necesidad de comenzar las reflexiones del libro con un esbozo de la *historia* de este nuevo objeto (*literatura* en tanto que *escritura*) desde la perspectiva barthesiana (cap. I). Tras realizar un recorrido desde la literatura francesa clásica hasta la del siglo XIX, estudiando el mito del realismo y el de la separación entre prosa y poesía, Sirvent se detiene en la renovación literaria que se produce en la segunda mitad del siglo XIX, cuando

«[...] la literatura comienza a ser entendida como problemática de la forma y no como vehículo instrumental al modo en que lo había sido en la época clásica» (pág. 21).

Esta ampliación objetual es la que justifica una nueva historia de la literatura, una historia no ya de autores y de obras sino del *ser literario*

---

(Jiménez Ruiz, 1988-89: 21-36), de la idea misma de la literatura. De hecho, frente a la *historia externa*, por ejemplo, que no ve en la literatura más que un hecho cultural, una sobreestructura susceptible de ser explicada por una infraestructura (sociológica, económica, etc.), un síntoma de una realidad más profunda a la que simultáneamente cubre y manifiesta; o a la *historia crítica* que, aunque busca las fuentes e influencias ejercidas por los sistemas literarios antecedentes, acaba en un proceso de desmembración del sistema literario, con el que se pierde la unidad de intensidad, la intuición estructural del conjunto de cada sistema; la *historia del lenguaje en tanto que historia de los signos de la literatura* permite al estudioso trascender la mera faceta crítica e ir *más allá*, oponiendo al movimiento centrífugo del análisis crítico el movimiento centrípeto que le conducirá a la intuición estructural central y unificadora de cada sistema, sin ignorar: 1º) que sólo desde la *totalidad* del proceso histórico tienen sentido las diversas partes del mismo (Hegel, 1983: 225-226); 2º) que cada momento de la historia está *generado* por el anterior y es *regenerador* del siguiente; y 3º) que este proceso actúa por *oposiciones* en la que los sistemas literarios no son destruidos sino superados por los siguientes.

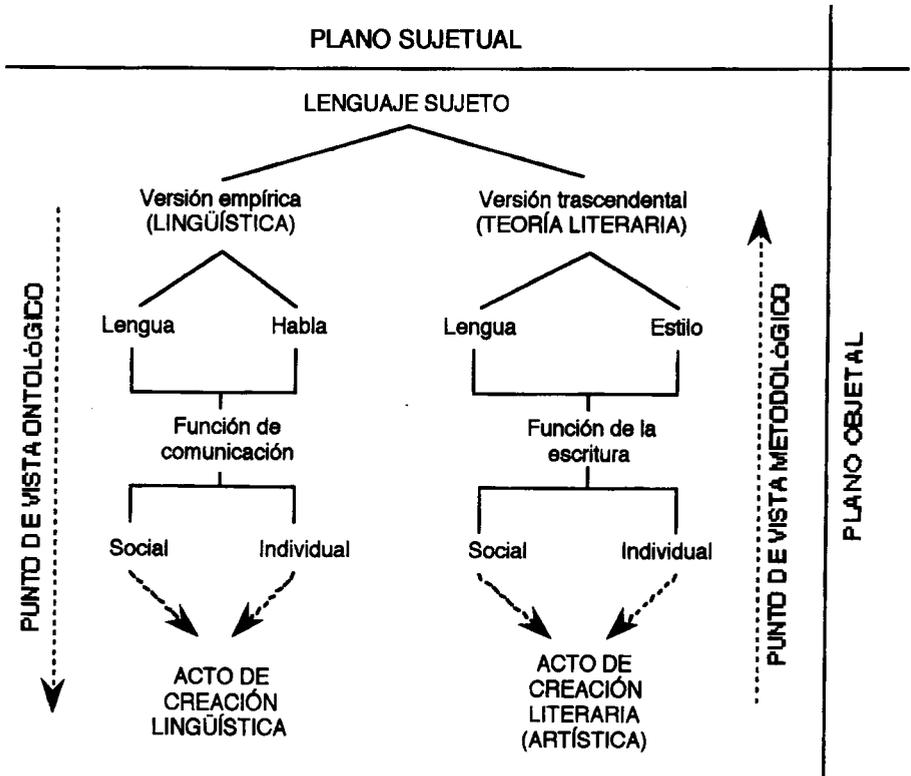
Se trata, consecuentemente, de una *historia lineal* de las técnicas semánticas gracias a las cuales la literatura se interroga sobre el mundo y sobre el propio lenguaje, en el primero de los casos, abarcando en su seno multiplicidad de saberes, que la configuran como *mathesis*, y, en el segundo, concretando estos saberes como un «saber de los signos» —*semiosis*— (Foucault, 1966: 77 y ss.), no presentando un contenido sino sugiriendo diferentes sentidos —literal y no literal, denotativo y emotivo (Jiménez Ruiz, 1992)— y, en definitiva, convirtiéndose en «escritura».

3

Consecuentemente, *la escritura* (cap. III) surge como «superación del reduccionismo que suponía la literatura tradicional» (pág. 67) y se produce cuando el escritor reflexiona y cuestiona el instrumento que utiliza, observa su trascendencia y el uso social de su forma. Se trata, obviamente, de la *dimensión social de la escritura* (que separa a Barthes de las corrientes más estrechamente formalistas del estructuralismo francés), muy diferente a la realidad individual del estilo.

---

Como tuvimos ocasión de explicar recientemente (Jiménez Ruiz, 1994b), el paralelismo con el ámbito lingüístico es verdaderamente importante, puesto que se trata de la *conexión ontológica* (Lledó, 1970: 93 y ss.) de dos versiones distintas pero complementarias de un mismo lenguaje sujeto; a saber, la más *empírica* —lingüística— (Bakhtine, 1929: 71-141; Villena, 1992: 37 y ss.; etc.) en la que el lenguaje sujeto necesita la materialización en la *lengua* y en el *habla* objetos (Crespillo, 1986: 15-25) —de hecho, la lingüística muestra que la enunciación es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores, puesto que el lenguaje conoce un «sujeto», no una persona (Barthes, 1984: 68)—; y, por otro lado, la versión más *trascendental* —literaria— (Derrida, 1971: 37 y ss.; Kristeva, 1971: 3-13), en la que el lenguaje sujeto, transformado por su destino social, se actualiza en la *lengua* y el *estilo* objetos, gracias a la función de la *escritura*, que lo correlaciona socialmente y lo individualiza en el acto de creación artística (Barthes, 1972: 24). Confróntese el esquema que aparece a continuación:



Y, precisamente, lo que desde un punto de vista *ontológico* constituye la instauración substancial de la Forma, desde un punto de vista *metodológico* se transforma en la búsqueda imposible de un lenguaje que no existe y que sólo puede liberarse en su *grado cero*. Como manifiesta explícitamente la profesora Sirvent:

«Llegamos así a una de las características fundamentales de la escritura: «el deseo del lenguaje, el placer del lenguaje» (pág. 90).

Uno de los requisitos para encontrar en la escritura el placer mencionado es que ésta sea *plural*, lo que justifica la aceptación en su seno del juego de la intertextualidad y de las nuevas orientaciones del psicoanálisis lacaniano. Con ello, el *inmanentismo estructuralista*, útil en sus primeros momentos, en tanto que reacción a la crítica tradicional, que consideraba al autor como causa de la obra, viene a completarse con esta actitud más *humanista*, que convierte al autor en fragmento de un código, en un sujeto disperso en el texto, que dialoga consigo mismo a través de la objetividad que ha quedado presente en la escritura (Lledó, 1991: pág. 78), a la espera sólo de la formulación explícita (teoría textual y psicoanálisis) que le otorgue su lugar. Se trata, pues, no de un mero *descubrimiento* (como pensaba Gadamer) ni de un mero *acuerdo* (como afirmaban los teóricos escolásticos), sino de un *consentimiento* y no de un mero *convenio* (positivismo).

4

En este sentido, el proceso de *lectura* y, consecuentemente, la figura del lector (cap. IV) cobran una gran importancia en la teoría textual barthesiana, puesto que, como reconoce A. Sirvent:

«Una de las mayores aportaciones de Barthes en lo que respecta a la lectura consiste en convertir al lector en un ser activo, inmerso, al igual que el escritor, en la productividad del texto» (pp. 110-111).

De ello se deduce una *pluralidad de lecturas* que no son anárquicas, puesto que parten del texto y se desprenden del texto mismo. Sin

---

embargo, un término puede hablar de forma distinta a distintos lectores e incluso a un mismo lector en diferentes momentos. Es la libertad del significante con la que se amplían los horizontes de la lectura «pluri-isotópica» aludida por Greimas (1970: 188) para los textos no poéticos.

De ahí que se rompa con el efecto especular del *predominio lingüístico* (Crespillo, 1981: 25-31), que considera la literatura como un fenómeno comunicativo, y se pase a una concepción de la obra como juego (Lotman, 1970: 93), como elección continua del lenguaje, en suma, como *producción creativa de un lector*, alimentada de la semiología en tanto que teoría liberadora del significante, ya que el texto remite de un significante a otro sin clausurarse jamás, y del psicoanálisis, que puede enseñar a leer «más allá» de la palabra (Wahl, 1973: 159-162).

En definitiva, se trata de una teoría sobre lo imaginario (donde toma cuerpo el sujeto) que, en el fondo, perpetúa el *lugar del sujeto en su ausencia*, una teoría de las formas literarias entre la *simbólica* de Bachelard sobre lo imaginario —variante de la ontología— y la hipótesis de Derrida del *trazo arcaico* —que regresa de la metafísica a la semiología.

5

De esta forma, la semiótica literaria se liberará de la excesiva tiranía positivista evolucionando desde una ciencia textual a una verdadera teoría del *texto* (cap. V), que lo configura «como una práctica significativa abierta y plural» (pág. 134).

Se produce, pues, la superación de la *significación* de la obra —entendida como producto cerrado—, *enunciado o comunicación*, y la entrada en el campo de la «significancia», es decir, de la *producción, enunciación y simbolización* del sentido de un significante vacío de todo contenido objetivo, que está ahí y significa en sí mismo y para sí mismo (Quesada, 1993: 129).

Lo importante de todo ello es expresado claramente por la profesora Sirvent cuando afirma que se ha producido una auténtica conversión del texto en

«[...] semiosis, no representando un mundo clausurado sino “el infinito del lenguaje”: sin saber, sin razón, sin inteligencia» (pág. 143).

El texto se configura así como una red de escrituras, independientes de su autor, que sólo clausurará cada uno de los lectores.

Ello entraña, obviamente, una *carencia metodológica*, que, más que una deficiencia intrínseca de los postulados hermenéuticos señalados, es la herencia inconsciente del «ontologismo» adoptado, a la vez que la plasmación consciente de la «epistemología» que la sustenta (Jiménez Ruiz, 1994b), y que debe completarse con una *actitud especulativa* (Ricoeur, 1960: 284) de acercamiento a este sujeto que ha perdido su unidad proyectándose en el interior de las estructuras de lo significativo, puesto que la *estructura* (textual) está arraigada en el discurso de la ideología (Wahl, 1973: 121).

De ahí que el *lenguaje sujeto* —que no se da en la experiencia por no ser empírico, que determina en su relación con el objeto las condiciones formales de una experiencia que *a posteriori* trasladará al texto literario (Foucault, 1966: 239)— aparezca como *lo otro*, como un elemento epistémico no incluido en lo que se ha dado como totalidad, y que la tarea intelectual, lejos de los presupuestos positivistas, consista en asignarle el lugar que, desde un punto de vista metodológico, se le niega, transformando, para ello, la cuestión ideológica de la literatura en una cuestión puramente *teórica* (Sallenave *et alii*, 1981).

Barthes ha dado el primer paso no sólo para la recuperación subjetual mediante su dispersión, sino también para la sustitución del objeto ideológico (literatura) por un objetivo de conocimiento (*teoría de las formas literarias*), y Sirvent ha sabido, de manera clara y sistemática, reflejar sus presupuestos en un auténtico texto de «goce», al estilo barthesiano, que convierte al lector en un ser activo y, en definitiva, en el productor de un texto como el que, en el caso que nos ocupa, acabamos de presentar.

### Referencias bibliográficas

- BACHELARD, G. (1973). *La filosofía del no*. Buenos Aires: Amorrortu.  
BAKHTINE, M. (1929). *Le marxisme et la philosophie du langage*. París: Minuit, 1977.  
BARTHES, R. (1966). «Introducción al análisis estructural de los relatos». En *Análisis estructural del relato*, AAVV, 9-43. Barcelona: Ed. Buenos Aires, 1982.  
— (1972). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.  
— (1973). *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
-

- (1984). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- BARTHES, R. et alii (1966). *Investigaciones retóricas I y II*. Barcelona: Ed. Buenos Aires, 1982.
- BEORLEGUI, C. (1993). «De la objetividad (científica) a la retórica (literaria)». *Letras de Deusto*, 23:59, 65-86.
- CHOMSKY, N. (1965). *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid: Aguilar, 1970.
- CRESPILLO, M. (1981). «Predominio lingüístico e interdisciplinariedad». *Ciencias y Letras* 3, 25-31.
- (1986). *Historia y mito de la lingüística transformatoria*. Madrid: Taurus.
- DERRIDA, J. (1971). *De la Grammatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DILTHEY, W. (1978). *Teoría de la concepción del mundo*. México: F.C.E.
- FOUCAULT, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1971.
- GREIMAS, A. J. (1970). *En torno al sentido*. Madrid, Fragua: 1974.
- HEGEL, G. (1983). «La evolución como concreción». En *Introducción a la historia de la filosofía*. Madrid: Sarpe.
- HERRERO BLANCO, A. L. (1986). *Signo/Texto. De gramática a retórica*. Alicante: Universidad.
- HJELMSLEV, L. (1943). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1974<sup>2</sup> [1969].
- JIMÉNEZ RUIZ, J. L. (1988-89). «Nuevas claves para una metahistoria simbólica de la historia de la literatura». *Horizontes* (Puerto Rico), 32:63 y 64, 21-36.
- (1992). «Hacia un modelo teórico que explique la estructura semántica de los significados emotivos». *Estudios de Lingüística* 8, 37-66.
- (1994a). «La trascendencia del sujeto lingüístico en la síntesis de una hermenéutica comprensiva del sentido». En *Actas del I Congreso de Lingüística General*, Universidad de Valencia, Valencia —en prensa—.
- (1994b). «Cientificismo glotológico y humanismo lingüístico-literario: las repercusiones ontológicas de la deconstrucción sujetual». *Actas del I Congreso Internacional homenaje a R. Barthes*. Alicante: Universidad de Alicante —en prensa—.
- (1994c). *Semántica sintomática. Propuestas para una hermenéutica comprensiva del sentido*. Alicante: Universidad.
- KRISTEVA, J. (1971). «Les épistémologies de la linguistique». *Language* 24, 3-13.
- LACAN, J. (1966). «Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis». En *Escritos*, I-6-139. México: Siglo XXI, 1972.
- LLEDÓ, E. (1970). *Filosofía y lenguaje*. Barcelona: Ariel.
- (1991). *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- LOTMAN, J. (1970). *La estructura del texto literario*. Madrid: Istmo, 1978.
- MARDONES, J. M. (1991). *Filosofía de las ciencias humanas y sociales*. Barcelona: Anthropos.
- ORTIZ OSÉS, A. (1976). *Mundo, Hombre y Lenguaje crítico*. Salamanca: Sígueme.
- QUESADA, R. (1993). «Psicoanálisis y lenguaje». *Morphé. Ciencias del lenguaje* 8, 125-131.
- RICOEUR, P. (1960). *La symbolique du mal*. París: Aubier.
- SALLENAVE, D. et alii (1981). *Psicoanálisis y crítica literaria*. Madrid: Akal.
- VERA LUJÁN, A. (1975). «Barthes o la utopía textual». *Prohemio* VI, 1-2, 328 y ss.

- VILLENA, J. A. (1992). *Fundamentos del pensamiento social sobre el lenguaje*. Málaga: Ágora.
- (1993). «Conformismo y ciencia del lenguaje. La ideología del neutralismo lingüístico y la posición sociolingüística». En *Antiqua et nova Romania. Estudios lingüísticos y filológicos en honor de J. Mondéjar*, 89-120. Granada: Universidad de Granada.
- WAHL, F. (1973). *¿Qué es el estructuralismo? Filosofía*. Buenos Aires: Losada, 1975.
- WRIGHT, G. H. VON (1971). *Explicación y comprensión*. Madrid: Alianza, 1979.

## **CARACTERÍSTICAS DEL DISCURSO EN LAS MEMORIAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XIX (1875-1914) <sup>1</sup>**

**Aurora Mateos Montero**

En los estudios consagrados a la teoría general del relato y de su tipología, se observa un interés creciente por la literatura autobiográfica y los géneros que la integran. En el presente artículo, que en modo alguno pretende ser exhaustivo, se ofrece una caracterización de un tipo de relato <sup>2</sup> o discurso: el discurso memorialístico. Lo hacemos describiendo la forma que presentan unos textos concretos: las memorias españolas publicadas en la época de la Restauración borbónica (1875-1914), cuyos títulos se dan en un apéndice.

Los trabajos teóricos que nos han servido de guía han sido los de Barthes (1967), Genette (1983 y 1989), Lejeune (1975), Lozano (1987) y Mussarr-Scrøder (1981), entre los dedicados a la semiótica y la narra-

---

<sup>1</sup> Este artículo procede del capítulo «El discurso memorialístico», de mi tesis doctoral *Memorias del siglo XIX (1875-1914) como fuente de información lingüística y literaria*, leída en el Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, en octubre de 1993 (A. Mateos, 1994).

<sup>2</sup> Entendemos por relato, siguiendo la definición de Genette: «el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o una serie de acontecimientos» (Genette, 1989: 81).

tología; y los de Benveniste (1988) y Jakobson (1966) como dos de los estudios esenciales en el campo de la Lingüística.

Roland Barthes, en su artículo «Le discours de l'Histoire», que puede considerarse pionero en los estudios y análisis del discurso, se pregunta cuál es la diferencia entre la narración histórica y la narración imaginaria, ya que en tanto que artificio verbal no se distinguen una de otra. Si existe algún rasgo específico, alguna pertinencia indudable «¿en qué lugar del sistema discursivo, en qué nivel de la enunciación es necesario situarla?» (Barthes, 1967: 65). Es en el nivel de la enunciación donde, según el semiólogo francés, hay que buscar los rasgos pertinentes de un tipo de discurso.

En las memorias, al igual que en todo relato en primera persona, la narratividad está subordinada a la posición explícita, en el relato mismo, de un sujeto narrador que dice *yo*. Implican, por definición, referencia a un sujeto que escribe su historia, la historia de la que ha sido testigo, espectador o actor (Lozano, 1987: 206). Las memorias constituyen un tipo de enunciado que no se deja descifrar sin tener en cuenta quién lo enuncia y la situación en que lo enuncia. «Yo nací... en tal sitio»; ese *yo* es identificable por referencia al autor; y el pasado ya transcurrido de la «acción» contada lo es por relación al momento en que lo cuenta. Recogiendo los términos conocidos de Benveniste, podemos decir que la *historia* va acompañada aquí por una parte de *discurso*. Hay que subrayar que, en ningún texto, el nivel de la *historia* se realiza de una manera pura. Como afirma Genette, no existe el relato sin narrador, sino que todo relato es discurso, el enunciado sin enunciación es una pura quimera: «Dans le récit le plus sobre, quelque'un me parle, me raconte une histoire, m'invite à l'entendre comme il la raconte, et cette invite —confiance ou pression— constitue une indéniable attitude de narration. [...]. De fiction ou d'histoire, le récit est un discours, avec du langage on ne peut produire que du discours...» (Genette, 1983: 68).

Es precisamente de Genette de quien hemos tomado, más directamente, el marco teórico para la descripción del discurso memorialístico. De todas las categorías que el autor francés establece en su análisis el relato, nos fijaremos únicamente en la categoría de la *voz*, cuya definición es la siguiente: las determinaciones que se refieren a la forma como se encuentra implicada en el relato la propia narración. Entendiendo por *narración* la situación o *instancia narrativa* productora del discurso narrativo —sentido paralelo al de la *enunciación* lingüística—, y con ella sus dos protagonistas, el narrador y su destinatario.

Dividiremos el análisis en tres apartados, partiendo de los elementos de definición de Genette, ligeramente modificados: determinaciones espacio-temporales, persona y funciones del narrador.

## DETERMINACIONES ESPACIO-TEMPORALES

### **Determinaciones espaciales**

Las determinaciones temporales de la instancia narrativa son más importantes que las espaciales. «Puedo perfectamente contar una historia sin precisar el lugar desde donde la cuento, mientras me resulta casi imposible no situarla en el tiempo en relación con mi acto narrativo, ya que debo necesariamente contarla en un tiempo del presente, del pasado o del futuro» (Genette, 1989: 273).

En las memorias que constituyen nuestro corpus, las determinaciones espaciales de la narración no suelen aparecer expresas; los autores no explicitan el lugar donde se produce el acto narrativo. No deja de haber excepciones, como es el caso de Echegaray, a quien sí le gusta decir, a veces, el lugar en el que se encuentra en el momento de escribir los artículos que constituyen sus larguísimos *Recuerdos*: «En Marín (Pontevedra) escribí el capítulo anterior. En Madrid, provincia de idem, voy a dictar este capítulo» (Echegaray, t. II: 81).

Otra cosa es la precisión del espacio de la historia narrada. Las precisiones del lugar de los acontecimientos (ciudades, calles, locales, casas) son tan abundantes en los libros de memorias como en cualquier relato novelesco. La diferencia radica en que, en los relatos de ficción, los nombres de los lugares pueden coincidir o no con los nombres reales. Es un rasgo no pertinente. En cambio, en las memorias, los lugares donde se desarrollan los acontecimientos son *siempre* lugares que existen, o han existido, en la realidad. No creemos necesario dar ejemplos de una característica tan evidente.

## Determinaciones temporales

Respecto a la posición temporal del narrador en relación con la acción contada, las memorias son un tipo de relato de narración ulterior, según la tipología de Genette. Los autores de memorias cuentan los acontecimientos de su vida pasada, anteriores al momento de la narración o enunciación. De ahí el continuo contraste del uso de los tiempos pretéritos (el pretérito indefinido y el pretérito imperfecto) en los segmentos narrativos que corresponden a la historia de los acontecimientos vividos por el *yo narrado* con el presente del acto de enunciación del *yo narrante*.

En los libros de memorias *el tiempo de la historia* viene marcado de forma tan insistente que las fechas concretas en que tuvieron lugar los acontecimientos narrados sirven frecuentemente de epígrafes a los distintos capítulos en que aparece organizado el discurso. Así, Mesonero Romanos distribuye la materia narrativa de sus *Memorias de un setentón* en etapas o fechas clave de los acontecimientos históricos más importantes de los que fue testigo siguiendo un orden cronológico, de tal manera que los epígrafes de sus capítulos aparecen fechados: «I. El 19 de marzo (1808)», «II. El 2 de mayo (1808)», «III. Del 2 de mayo al 4 de diciembre (1808)», y así sucesivamente. Lo mismo hace Nicolás Estévez al articular sus memorias: «I. De la primera instancia (1838-1852)», «II. Ingreso en la academia militar (1853-1856)», «III. De oficial en el Regimiento de Zaragoza (1856-1857)». Las determinaciones temporales de la historia narrada no sólo aparecen en los epígrafes, sino que en el relato mismo son frecuentemente marcadas. Tomemos algunos ejemplos de estos mismos memoriógrafos <sup>3</sup>: «...hasta que en la tarde del domingo, 1 de mayo, regresó a casa muy agitado...» (Mesonero: 48), «Las diez, poco más o menos serían de aquella mañana...» (*Ibidem*: 49), «Por fin, el día 4 de marzo, rompió el silencio...» (*Ibidem*: 1976), «En noviembre de 1852 salí de Santa Cruz en el vapor Riánzares [...]. Y el 2 de enero de 1853 senté plaza en Toledo... (Estévez: 22).

El tiempo de la narración —del acto de enunciación—, en la mayoría de los relatos literarios, no suele aparecer fechado, salvo en raras excepciones. En cambio, a los autores de memorias les gusta datar la

<sup>3</sup> Empleamos este término incorporado recientemente en el DRAE, en su vigésimo primera edición, a instancias de Pere Gimferrer, según confiesa él mismo en una entrevista a EL PAÍS, *Babelia*, 11 de marzo de 1995.

instancia narrativa, que coincide, en este caso, con la instancia de escritura o de dictado. Se puede afirmar que el tiempo de la narración aparece frecuentemente marcado en los libros de memorias. Esto lo suelen hacer los autores de distinta forma:

I. En las memorias que fueron publicadas en la prensa periódica, el tiempo de producción del relato coincide con la fecha de escritura y publicación. Así ocurrió en los casos de P. de la Escosura, José M.<sup>a</sup> Sanromá, Zorrilla, Echegaray, Luis Taboada o Galdós.

Veamos dos ejemplos: Patricio de la Escosura publicó los diez artículos que constituyen los *Recuerdos literarios* en *La Ilustración Española y Americana*, de enero a abril de 1876, y todos ellos aparecen con el nombre del autor y fecha al final. De manera que, cuando el autor habla en el primero, que sirve de introducción, del *hoy*, del *presente* o del *ahora* se está refiriendo a ese tiempo de enero del 76: «De ahí que, hasta *ahora* al menos, sean tan raros los libros referentes a la patria historia»; «... han de ser asunto de los artículos biográficos-literarios que escribir me propongo, y a que el *presente* deseo sirva de introducción y prólogo.»

Joaquín M.<sup>a</sup> Sanromá publicó sus memorias en la *Revista Contemporánea*. El primer artículo salió el 30 de mayo de 1886, con firma del autor y fecha del 20 de mayo del mismo año: «Aquí la gran dificultad es la siguiente: manera de acercar entre sí los dos períodos más opuestos de la vida. Manera de traducir *hoy* las impresiones recibidas a una distancia de treinta o cuarenta años.»

II. En las memorias que han sido editadas en forma de libro, los autores datan el tiempo de la narración, en el interior del relato. Así, por ejemplo, lo hace D. Antonio Espina y Capo, quien publicó sus *Notas del viaje de mi vida* en 1926. En el capítulo III del tomo II, dice el autor: «... que aún hoy, 1926, nos viene entorpeciendo toda la política española». Julio Nombela escribió sus larguísimas memorias en distintos momentos de su vida y de algunos de ellos da cuenta en el discurso; dice en una ocasión: «En los momentos en que escribo estas líneas (junio de 1901) leo en los periódicos...» (p. 603).

Echegaray comenzó a publicar sus *Recuerdos* en *La España Moderna*, en 1894, pero los acabó de publicar, pasado el año de 1906. De manera que los *hoy* de la narración corresponden a distintos años. La edición en libro, que es la que hemos manejado, es de 1917 y reproduce sin cambio alguno la versión de la revista, según advierte el editor. Las alusiones al tiempo de la narración son frecuentes. Así, en los pri-

meros capítulos habla Echegaray del momento en que está escribiendo su relato como «... los últimos años del s. XIX». En el capítulo XL (p. 161 del T. II), dice no recordar de qué hablaba en el artículo anterior por haber pasado «unos días muy agradables, pero de emociones continuas». Se está refiriendo a los homenajes recibidos a raíz de la concesión del premio Nobel (1905). Más adelante, al emprender la narración de unos acontecimientos que le ocurrieron en 1869, dice recordarlos tan claramente como si le hubiesen ocurrido «el año de gracia de 1906, y en uno de sus hermosos días de otoño» (T. III, p. 4).

III. Otra forma que los autores emplean para datar el momento de la narración es mencionando la edad que tienen en ese momento: «Hoy que cuento más de 77 años...» (Echegaray: 345), «Hoy, a mis cincuenta y siete años de edad...» (Alcalá Galiano, *Memorias...*: 417).

En las memorias, el tiempo de la narración, el presente del acto comunicativo, coincide con una situación del autor-narrador, que es la misma en todos los autores: la vejez. Las fórmulas empleadas por los escritores que hacen referencia a estas circunstancias, que devienen así en tópico, presentan las siguientes manifestaciones: «Hallándome ya avanzado en edad y falta de ocupaciones, hame venido la idea de escribir mis recuerdos» (Conte); «Hay que perdonar a los viejos que conmemoren sus buenos o malos tiempos escribiendo sus memorias.» (Nombela); «Al mirar yo hacia atrás porque pertenezco al tiempo viejo...» (Zorilla); «Si a los viejos no nos recrean los recuerdos ¿para qué sirve el recuerdo? (Echegaray); «Un amigo mío [...] ha dado en la flor de amenizar su ancianidad cultivando el huerto frondoso de sus recuerdos.» (Galdós); «Cuando está uno en el duodécimo lustro de su existencia...» (Benalúa).

Para acabar este apartado de las determinaciones temporales, falta por analizar la distancia entre los dos tiempos, el de la historia y el de la narración.

En el relato de ficción en primera persona, la distancia temporal entre el momento de la narración y la acción contada es más explícita que en el relato en tercera persona (Mussarr-Scrøder, 1981: 5). Esta distancia entre las posiciones temporales del héroe-personaje y del héroe-narrador, es subrayada por las intervenciones de este último. «Lo más frecuente es que el narrador proyecte su conocimiento presente sobre su actualización del pasado al recrearlo», dice Alicia Yllera en su análisis sobre la novela autobiográfica (Yllera, 1981: 181).

Si esto se puede afirmar de la novela autobiográfica, de las memo-

rias podemos decir que en ellas todavía es más explícita la distancia temporal entre el momento de la narración y la acción contada. He aquí algunos ejemplos; «¡Qué noche, Santo Dios! Setenta años se cumplen cuando escribo estas líneas...» (Mesonero: 51); «Cuarenta y tres años han pasado...» (Echegaray, T. II: 186); «Han transcurrido más de cincuenta y cinco años cuando escribo estas líneas...» (Nombela: 193).

La distancia entre los dos tiempos se va acortando a medida que avanza el relato <sup>4</sup>. La regla general de las autobiografías o de los relatos en primera persona, en los que el narrador es el personaje de la historia, consiste en una convergencia final entre la acción y la narración. Aunque esta es la regla clásica, lo que podemos denominar *retrospectividad completa*, algunos relatos autobiográficos presentan la realización particular de la retrospectividad: la *retrospectividad fragmentaria* (Mussarr-Scrøder, 1981:28).

En las verdaderas autobiografías, cuyo objeto es la historia de una personalidad y la verdad de sentido (Caballé, 1987: 175) <sup>5</sup>, la confluencia entre los dos tiempos parece obligada. Pero ¿qué ocurre en las memorias del s. XIX? En la mayoría, la confluencia de la acción narrada y de la narración no se produce. Son más frecuentes las memorias parciales que las totales. Se pueden distinguir las siguientes realizaciones:

A) Lo más frecuente es que los autores determinen, desde un principio, qué lapso de tiempo va a abarcar la historia narrada. Generalmente un lapso de tiempo que nunca llega hasta el momento de la narración, sino precisamente alejado del presente del acto comunicativo, *el tiempo viejo*.

Los autores que así han decidido contar solamente un período lejano de su vida lo suelen anunciar en las introducciones, lo reiteran a lo largo del relato y, a veces, lo vuelven a repetir al final del mismo. Mesonero Romanos anuncia en la introducción a sus memorias: «...en estos relatos que prepara —y que han de abrazar la primera mitad del

---

<sup>4</sup> «Como en las memorias, el que sostiene la pluma y el que vemos vivir, distintos en el tiempo, tienden a juntarse; tienden hacia ese día en que la marcha del personaje en acción acaba en esa mesa en que el narrador, ya sin intervalo ni memoria, lo invita a sentarse junto a él para que escriban juntos la palabra: Fin» (Martín Chauffier, «Proust ou le double Je de quatre personnes», en *Confluences*, 1943, citado por Genette, 1989: 317, nota 36).

<sup>5</sup> La cuestión de los géneros que integran la literatura del *yo* ha sido tratada en los ya clásicos trabajos de Lejeune (1975) y Gusdorf (1991) y también ha sido uno de los temas que más interés ha despertado en nuestras letras, como lo demuestran los trabajos de Caballé (1986, 1987) y Romera Castillo (1980). Véanse también *Anthropos* 125 (1991), *Suplementos Anthropos* 29 (1991) y José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Escritura autobiográfica* (1993).

presente siglo, desde 1808 a 1850—...» (p. 23). Al poner fin a su relato repite: «Y como en este mismo día [el 31 de diciembre de 1849] terminó también la primera mitad del siglo (en cuyo término dije en la introducción que habían de girar estas *MEMORIAS*), pongo aquí fin a ellas...» (p. 396). Hay que advertir que Mesonero escribió sus memorias en 1879. Otro ejemplo: Zorrilla termina su narración después de contar los hechos de 1867 diciendo: «Aquí concluyen mis *RECUERDOS DEL TIEMPO VIEJO*, porque en aquella época concluyó el de mi poesía con el de mi juventud...» (T. II, p. 174).

Son también memorias fragmentarias —y mucho más breves— las siguientes: las de Patricio de la Escosura, que solamente reflejan la historia del trienio liberal; las de Fernández de Córdova, cuyo período narrado abarca desde el reinado de Fernando VII hasta el destronamiento de Isabel II; las de Eusebio Blasco, que narran el período comprendido entre 1861 y 1868; las de Federico Rubio y Galí, dedicadas a contar episodios de la infancia y la juventud; las de Barbasán y Laguernela, que cuentan los casos en los que el autor actuó de defensor desde 1876 a 1890; y las del Conde de Casa Valencia, con el relato de sus dos viajes a América (1854, 1856), entre otros ejemplos.

B) Otras memorias acaban en suspense. No presentan un final cerrado. Unas veces los autores manifiestan su intención de llevar la historia hasta el presente de la narración y prometen una continuación y fin, pero ese fin no llegó nunca. Es el caso de Nicolás Estévanez y de Joaquín M.<sup>a</sup> Sanromá, quienes prometen una segunda parte que nunca se publicó:

«Al terminar esta primera parte de MIS MEMORIAS, sin saber cuándo publicaré la segunda ni siquiera si se publicará [...]».

«Lo intentaré, sin embargo, en la segunda parte de esta obra...» (Estévanez: 323-324).

«...rebasando el año de 1868, que era el límite señalado a esta parte de mis MEMORIAS. Retrocedemos, pues, a nuestro 68, año de especiales acontecimientos para España; tan grandes y de tal importancia que exigen ser referidos, no en capítulo, sino en tomo aparte» (Sanromá, t. II: 413).

La convergencia final no se da tampoco en los *Recuerdos* de Echegaray. En este caso porque la muerte le impidió la continuación del relato hasta el momento de la narración, por tanto, ni siquiera existe promesa de continuación, se acaban bruscamente.

C) La convergencia final entre la historia narrada y la narración se produce en un solo caso: en las memorias más completas y extensas —en cuanto al período narrado— de todas las que constituyen el corpus, las de Julio Nombela. La última de sus redacciones coincide con el final del período narrado (1912).

De esta revisión de las determinaciones temporales en el discurso memorialístico se puede concluir que la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración está mucho más marcada, más explícita, que en otro tipo de relato ulterior.

La preocupación de los autores por datar en todo momento el tiempo de la historia es un elemento esencial cuya explicación hay que buscarla en el intento de ser fiel a la verdad. Es una estrategia de los autores para producir credibilidad en los lectores.

Las memorias del XIX presentan más frecuentemente una retrospectividad fragmentaria. Bien porque a los autores sólo les interesa una época determinada de su vida o de la historia pasada; bien porque abandonan el relato de las épocas más cercanas al momento de la narración por considerarlas demasiado conocidas por los lectores.

## PERSONA

De los tipos de relato que Genette (1989: 298-299) distingue, según el estatuto del narrador por su relación con la historia, el relato de las memorias es de tipo *autodiegético*: el narrador es el protagonista de la historia narrada. Esta identidad entre narrador y protagonista se da en todos los discursos de carácter autobiográfico, incluidos los relatos de ficción. La especificidad de las memorias y de las verdaderas autobiografías no radica en esta identidad doble, sino en una identidad triple: narrador, autor y protagonista, como ha señalado Lejeune en su ya clásico estudio sobre el pacto autobiográfico (Lejeune, 1975).

La identidad de nombre entre autor, narrador y personaje puede ser establecida, según Lejeune, de dos maneras: a) implícitamente, en el nivel de la relación autor narrador, con motivo del pacto autobiográfico, bien con el empleo de un título ilustrativo: *Historia de mi vida*, *Autobiografía*, *Memorias de...*, *Mis memorias íntimas*; bien en un prólogo o texto inicial en el que el narrador se dirige al lector como si

fuese el autor; y b) de manera patente, en el nivel del nombre que se da al narrador-personaje en el relato mismo (Lejeune, 1975: 147).

En las memorias que son objeto de nuestro estudio ¿cómo se marca formalmente esta triple identidad? La mayoría de las veces se marca de una forma clásica, con el uso del *yo*. No sorprende que se use la primera persona gramatical cuando se habla de asuntos privados. A pesar de ello, el *yo* resulta poco comfortable cuando se habla de virtud o de buenos actos.

Las reflexiones que algunos autores hacen al respecto reflejan cierto desasosiego. Hablan del «miedo» que el uso del vocablo *yo*, del «satánico yo», les provoca:

«Pero el escollo verdaderamente formidable con que tropieza el autor de esta narración histórico-anecdótica; el obstáculo que acorta y amengua el vuelo de su pluma, es la necesidad imprescindible, fatal, en que se encuentra de hablar en nombre propio, de usar el «satánico yo» (que diría su amigo Donoso Cortés), y de haber de combinar en cierto modo los sucesos extraños que relata con su modestísima biografía.

Esta circunstancia «sine qua non» (si ha de dar a sus narraciones las cualidades de veracidad y frescura que desea) es una pesadilla [...], se opone a su repugnancia hacia toda exhibición personal.

Mas ¿qué remedio? Dada la ocasión presente [...] no hay sino prescindir de pseudónimos y caretas, apellidar a cada uno con su nombre propio.

Hechas, pues, estas salvedades imprescindibles, y previa venia del lector, renunciando al socorrido «Nos» periodístico o archiepiscopal, procederé, desde luego, al ligero bosquejo que reclama el interés de la narración, de la vida íntima, de la manera de ser, como ahora se dice, de mi casa y mi familia...» (Mesonero: 25).

A pesar de esta declaración de principios, Mesonero no suele usar el *yo* —bien es verdad que sus memorias son poco íntimas—. Prefiere referirse a sí mismo con fórmulas de tercera persona del tipo: «el autor de estos apuntes retrospectivos», «el autor de estas Memorias», «mi humilde persona», «el autor de las *Escenas Matritenses*». Tan solo esporádicamente se atreve a usar la primera persona:

«Seguramente que al trazar este libro, por demás prosaico y limitado a una descripción más o menos amena, no pudo ser mi intento (y dejemos ya la narración en tercera persona) aspirar a un triunfo literario...» (p. 305).

Echegaray muestra un sentido del humor más aguzado que el *viejo setentón*, y, así, resuelve el escollo del *yo* de una forma más airosa:

«Y mi repugnancia [al escribir sus *Recuerdos*] se explica, porque en esta empresa en que me he metido, o a que me he lanzado, voy a tener que emplear *un vocablo* que me asusta, y que más de una vez hará que me detenga o que vacile, como ahora vacilo, al terminar una frase o al cerrar un período.

Y *este vocablo*, que me aterra es el satánico, el vanidoso, el peligrosísimo *Yo*.

¿Qué remedio? El que cuenta, tiene que emplear de continuo este pronombre: *yo* vi esto; *yo* presencié esto; *yo* sufrí aquello; *yo* hice tal o cual cosa. Y siempre esta maldita primera persona ha de manchar con vahos y tufos de egoísmo o de solapada vanidad, cuanto se diga o cuanto se refiera.

Bienaventurados los ingleses, la raza individualista por esencia, que con suprema impasibilidad y sin escrúpulos ortográficos, escriben el *Yo* con una *I* mayúscula en todas partes, lo mismo en medio que al principio de un párrafo. El *I* campea soberbio por todo el espacio del escrito, como alto campanario sobre miserables casuchas de pueblo.

No me siento *yo* con tamaño valor, que quisiera escribir el tenebroso vocablo con las más humildes y modestas letras del más diminuto abecedario». (Echegaray, t. I: 3-4).

Esta «repugnancia» que confiesa Echegaray al comienzo de sus *Recuerdos* parece ser más un recurso retórico del autor que una verdadera declaración de modestia. Insiste varias veces en ello. Primero dice que teme abusar del peligroso pronombre:

«Pero su esbeltez [la de la catedral de Murcia, donde pasó su infancia] vertical me recuerda en este momento la orgullosa *I* británica, cuyo significado en español es *Yo*, como para hacerme notar que he abusado más de lo justo —si es que hay modo de abusar en justicia— del peligroso pronombre. Basta ya» (Echegaray, t. I: 12).

Un poco más adelante, añade:

«Es que *yo*, y véase cómo me voy familiarizando con el vocablo, y perdónese de paso la falta de modestia; y es que *yo*, repito, y lo repito a gusto, he tenido buena sangre para los demás» (Echegaray, t. I: 28).

En el resto del relato, Echegaray emplea el *yo* con toda tranquilidad:

«Y ahora caigo en la cuenta de por qué mi memoria, que es tan rebelde, se muestra mansa en esta ocasión [...]. Es que en esta primera combinación yo voy a jugar un papel importante.

¡Ahí es nada!

Yo, que pocos meses antes me limitaba a explicar cálculo infinitesimal a una docena de alumnos [...].

Así como suena, Yo intervenía de una manera importante, en la obra difícil y grandiosa de fabricar un monarca para el trono vacante de San Fernando» (Echegaray, t. II: 250).

Eusebio Blasco también confiesa sentir cierto desagrado al usar el *yo*: «Y si abunda el yo, que siempre parece pretencioso...» (*Mis memorias*, p. 8).

A excepción de estos casos, la mayoría de los autores de las memorias estudiadas (Nombela, Zorrilla, Sanromá, Federico Rubio, Unamuno, Ramón y Cajal, Alcalá Galiano, Nicolás Estévez, etc.) utiliza el *yo*, como es preceptivo en el género autobiográfico.

Hay que tener en cuenta que el «terrible vocablo» debe ser empleado con muy poca frecuencia en nuestra lengua, dado el carácter flexivo del verbo y dado que la norma de la lengua escrita recomienda no emplear el pronombre. De tal manera que en la mayoría de los casos —exceptuando los de necesidad de la lengua, por ejemplo en los de ambigüedad: «¿Qué hacía yo durante el día?» (Nombela: 24); «creía yo que mis ensayos...» (Galdós: 194); o en los de énfasis: «Es evidente que si yo no tengo hoy de mi madre...» (Rubio: 23)— los autores hablan de sí mismos introduciendo verbos en primera persona sin pronombre sujeto:

«Nací en la ciudad de Las Palmas...». «Desde que nací tengo instintos destructores...». «Englobo en mi cariño aquellas siete islas...». «Allí pasé la infancia...» (Estévez: 20).

«Según oí decir en mi niñez ([...] nací en Madrid...». «Creo que no se nace verdaderamente hasta...». «No paso por la calle de la Luna sin dirigir una mirada...» (Nombela: 25).

«Doy comienzo a esta primera parte de mi existencia...». «Omito lo referente a mi infancia...». «Transido de dolor, les vi pasar...» (Galdós: 194).

El uso de la primera persona alterna, en otros autores, con el de la tercera, con fórmulas de humildad, como las que hemos señalado de Mesonero: «Mi humilde persona o personilla» (muy frecuentemente

empleada por el Conde de Benalúa); «el autor de estas memorias», «el escritor de estas líneas»; o bien con fórmulas que aluden a aspectos del memoriógrafo: «Un joven pálido y melencólico», «El estudiantón», «El mozo aquel», «El viajero que ya conocéis», como hace Eusebio Blasco.

También hemos encontrado algún ejemplar del plural de modestia. Es el caso de Antonio Espina y Capo, quien realmente lo usa de manera exagerada: «Y nosotros hemos conocido arrepentidos a ambos redactores...» (t. I: 117), «Nuestro inolvidable y querido amigo...» (t. I: 119), «...donde estuvimos hasta el nombramiento de intendente...» (t. II: 156), «Los grandes escritores, como los modestos cronistas como nosotros, estamos conformes...» (t. II: 169), «Constituye para nosotros una sagrada obligación...» (t. II: 415).

Para terminar este apartado de la persona nos falta aludir a la dicotomía que establece Genette: *Protagonista/narrador* (Genette, 1989: 307). Según él, se podría hablar de dos voces: la del protagonista y la del narrador (los dos actantes que Spitzer llamaba «yo narrante» y «yo narrado»).

En las memorias <sup>6</sup>, esa diferencia de edad entre los dos tipos de *yo*es, el de tiempos pasados y el contemporáneo a la narración, se marca continuamente con el uso de las formas verbales */yo pensaba o yo creía/* frente al */ahora pienso o creo/*, como ya se ha indicado al hablar de la distancia entre los dos tiempos. El *yo narrante* no es otro que el autor en la situación de edad avanzada, y así puede tratar al *yo narrado*, que no es uno, sino varios a lo largo de la dilatada vida, de «niño travieso que yo era», o de «el joven inocente que yo era entonces», frente al «*viajero experimentado que soy ahora*».

Echegaray, el autor que más reflexiona acerca de su actividad discursiva, dice:

---

<sup>6</sup> Amado Alonso (1969: 356), dice al respecto: «Es fácil percibir la diferencia entre Diario y Memorias. En el Diario, las reacciones emocionales y valorativas del narrador forman parte de los actos mismos narrados. En las Memorias, se superponen obligatoriamente a los sucesos y a las reacciones anímicas que en su momento provocaron en el actor, las que ahora provoca en el autor la evocación de aquellos hechos lejanos; ahora contemplamos lo que entonces vivimos. Han cambiado nuestros conocimientos, nuestro organismo; la experiencia y los cambios biológicos nos han dado una visión del mundo distinta de la que teníamos entonces. Y el lenguaje de las Memorias reflejará superpuestas ambas visiones. [Sigue ejemplo de *D. Segundo Sombra* para reflejar esa opinión de dos mundos.] Las dos visiones del mundo, la de entonces y la de ahora, corren por el papel nítidamente paralelas».

«Y observo que unas veces hablo en tiempo pasado, que es lo que al recuerdo corresponde, y otras en tiempo presente; pero es que, a decir verdad, para haber vivido tanto, yo no he variado mucho» (Echegaray, t. III: 26).

«¡Quién sabe! Acaso es una aspiración a hacerse superior al espacio y al tiempo, recogiendo el que pasó y uniéndolo en rápida carrera al presente; aspiración a la unidad del espacio y el tiempo; aspiración a la inmortalidad» (Echegaray, t.III: 3).

Las dos voces pueden fundirse y confundirse, o alternarse en un mismo discurso. Ello se debe a la proliferación de funciones o papeles del narrador. De ello nos vamos a ocupar a continuación.

## FUNCIONES DEL NARRADOR

Las funciones que Genette atribuye a cualquier narrador (Genette, 1989: 308-309) son las siguientes: función narrativa, función de control, función de comunicación, función testimonial y función ideológica (estas dos últimas se corresponden con la función emotiva de Jakobson). Examinaremos exclusivamente las cuatro últimas.

### **La función de control**

El aspecto al que se refiere el narrador es el texto, al que el narrador puede referirse en un discurso en cierto modo metalingüístico para señalar sus conexiones, su organización interna. A esta función corresponden las marcas explícitas llamadas por R. Barthes (1967) «organizadores de discurso» o «indicaciones de control» por otros autores, y que dan cuenta del movimiento del discurso en relación a su materia.

Hablar de la organización del discurso es una opción personal que en algunos autores de novelas es más abundante que en otros, y que, como dice Genette, en algunos llega a ser «indiscreta» (pone por ejemplo a Fenimore Cooper y Thomas Mann).

Los autores de las memorias estudiadas utilizan continuamente marcas explícitas para indicar cómo organizan su propio discurso o cómo modifican el curso del relato. En primer lugar analizaremos las mani-

festaciones de los autores acerca de la organización general de su discurso; a continuación veremos los organizadores de discurso.

Se pueden distinguir dos formas distintas de *organización general del discurso*: a) el riguroso orden cronológico —y dentro de él, una ordenación temática—; y b) el desorden que impone la afluencia de los recuerdos a la memoria del autor.

a) La primera forma es la adoptada por la mayoría de los textos estudiados, en este caso llevan el título de *Memorias*. El orden cronológico, sigue el hilo de los acontecimientos históricos, etapa por etapa, como ocurre en toda narración clásica, la manera ortodoxa del relato ulterior. Así organizan su materia narrativa Mesonero Romanos, Alcalá Galiano, Nicolás Estévez, Julio Nombela, Joaquín M.<sup>a</sup> Sanromá y Antonio Espina y Capo, entre otros. Para demostrarlo bastaría echar una ojeada a los índices de estas memorias. Cuando el autor que ha elegido esta opción se aparta de lo prometido, pide disculpas a los lectores por ello.

b) La segunda forma, la de la afluencia de los recuerdos a la memoria, es la empleada por P. de la Escosura, Zorrilla y Echegaray, principalmente. En este caso, los autores han preferido el título de *Recuerdos* al de *Memorias*. Veamos las manifestaciones de estos autores al respecto. Conviene advertir que, de los tres, es Echegaray quien más veces interviene como narrador para dar cuenta de la organización general de su relato:

«A pesar de que, en el artículo que sirve de introducción a esta serie de mal hilvanadas Memorias de los primeros años de mi vida, he dicho terminantemente que en ellas no debe el lector, que no quiera llevarse un chasco, buscar nada que a una lógica consecutiva narración de sucesos se parezca, ni siquiera biografía alguna completa, todavía me es forzoso, en descargo de mi conciencia, insistir de nuevo en aquella mi muy sincera declaración. [...] Conste, pues, lo declarado, y resígnese el lector benévolo, si tiene el mal gusto de emplear el tiempo en enterarse del contenido de estos artículos, a considerar que asiste a una de esas exposiciones de cuadros disolventes, en que, cuando comienza a enterarse de que está mirando, por ejemplo, las pirámides de Egipto, súbito y sin transición racional se encuentra delante de sí el túnel del Támesis en Londres, o la Basílica de San Pedro en Roma, si a mano viene» (Escosura, art. III: 62).

«... ni estos recuerdos son memorias históricas, ni relación de impresiones de viaje, que obligan a seguir lógica y consiguientemente una narración; sino la consignación de mis ideas en un papel, según en mi imaginación desordenadamente se van presentando» (Zorrilla, t. I: 127).

«Porque estos mis desordenados RECUERDOS DEL TIEMPO VIEJO son una madeja de quebradizos y rotos hilos, de cuyos cabos voy tirando al azar según los voy devanando en el desigual ovillo de mis artículos de *El*

*Imparcial*; y en éste veo que es preciso que dé a mis lectores, si tengo algunos, un cabo conductor y alguna luz que les guíe por el laberíntico relato de mis entradas y salidas por las puertas y escenarios de los teatros de la Cruz y del Príncipe. Mis RECUERDOS no son, desventuradamente para mí, una obra de cronológica ilación, de continuidad lógica y progresiva de bien enlazados sucesos, y de uniforme estilo, como las curiosas *Memorias de un setentón* del Sr. de Mesonero Romanos, [...] Mis RECUERDOS no pueden, ni intentan competir con sus *Memorias*; y cuando hoy se reducen a un libro con una más ordenada forma, aún no pueden parangonarse con aquellas» (Zorrilla, t. I: 168).

«[...] y tendré que contar el drama con el abandono y el desorden con que lo contaría en un círculo de amigos, que por amigos tengo a cuantos se digna leer estos *recuerdos*» (Echegaray, t. I: 295).

«Como voy dictando estos *recuerdos* sin plan preconcebido, sin orden cronológico, sino como ellos se van presentando, ordenada o desordenadamente, y por lo regular desordenadamente, a mi memoria, los sucesos a veces se mezclan y se confunden y aún se invierten.

Son como cerezas en un cesto, que al sacar una de las que están en la superficie, saca enredadas por sus dobles rabillos un pelotón de las cerezas que se agrupan en el fondo» (Echegaray, t. I: 369).

«Es algo así como una conversación conmigo mismo, en que salen desordenadamente por las puertas de lo pasado imágenes y sucesos en revuelta confusión, sin orden de fechas, sin enlace de ideas, sin nada que indique plan preconcebido o sistema cronológico» (Echegaray, t.II: 293).

«Y ya lo he dicho muchas veces: escribo sin orden ni plan, cediendo a los caprichos de la imaginación o del recuerdo, y andando y desandando el camino, a imitación de los perros, que son animales superiores, y que cuando tanto andan y desandan, su razón y su instinto tendrán para ello» (Echegaray, t. III: 3).

«Reuniendo mis recuerdos, y si otros recuerdos no se me cruzan en el camino, procurando coordinarlos, los expondré en el próximo capítulo; pero conste que no respondo de cumplir esta palabra, porque cuando de nuevo me ponga a dictar, yo no sé por dónde irá mi imaginación, no sé qué nuevos caprichos de la memoria me marcarán rumbo, y al volver la vista atrás, qué viejos horizontes de lo pasado aclararán sus nieblas ante mis ojos» (Echegaray, t. III: 48).

«Escribo a gusto estos recuerdos, como he dicho varias veces, por la ilimitada libertad con que los escribo.

Libertad en el plan; que más libertad no cabe, que no tener ninguno.

Libertad en el estilo [...]

Libertad en las fechas; que el recuerdo salta sin orden cronológico de una a otra, avanzando, retrocediendo, retrocediendo más, para dar un nuevo salto hacia adelante de unos cuantos años.

Libertad en el asunto, y tanto, que no hay asunto. Agitar el cerebro es lo que hago y coger al vuelo las ideas, que de él van desprendiéndose, si es que puedo cogerlas y no se pierden en el espacio [...]

Esta libertad, mejor dicho, este desorden, que será tal vez desesperación para el lector, es el mayor encanto para mí [...].

Ni sé lo que en el artículo anterior dije, ni sé lo que en éste diré: saldrá lo que saliere» (Echegaray, t. III: 143-145).

Aparte de estas declaraciones de los autores acerca de la organización de su relato, hay que fijarse, para dar cuenta de la función de control del narrador, en los *organizadores de discurso* o *indicadores de control*: los signos declarados con los que los autores-narradores de memorias advierten de los movimientos del discurso en relación con su materia: parada, anuncio, subida y bajada (Lozano, 1987: 133).

La *parada*: El narrador interrumpe el curso del relato. La interrupción puede producirse momentáneamente, para reanudarse después; o bien de manera total. En el primer caso, se trata, la mayoría de las veces, de interrupciones que el narrador se ve obligado a hacer a causa de los límites impuestos por el medio y forma de publicación: el artículo periodístico:

«Pero este acontecimiento y sus resultados inmediatos no caben ya en los límites del presente capítulo y ofrecerán materia sobrada para el siguiente» (Mesonero, 87).

«Pero temiendo, bien lo sabe Dios, abusar de la paciencia del lector, hago un alto aquí, aplazando mi narración en este sentido para el capítulo siguiente, y pidiéndole me disculpe si en vez de un capítulo histórico-político, le ofrezco hoy solamente una semisecular y desaliñada *gacetilla*» (Mesonero, 325).

«Pero este artículo excede ya de las dimensiones ordinaria; proseguiremos otro día». (Escosura, art. VIII).

«Pero del francés que hablaba don Salustiano me ocuparé en otra ocasión, porque algo muy curioso tengo que decir [...]».

Bueno es ir dejando de un capítulo a otro algún cabo suelto de curiosidad, aunque no llegue al de aquel folletín de Jerónimo Paturot: «de quién será aquella cabeza, de quién será aquel brazo» (Echegaray, t. I: 172).

El narrador también interrumpe el acto comunicativo de forma provisional en las memorias que presentan forma de diario. Es lo que ocurre en algunos fragmentos de las de Antonio Vico, quien interrumpe frecuentemente el relato y lo indica con fórmulas conversacionales del tipo siguiente: «Hoy estoy cansado. Muy buenas noches», «Voy a fumar un cigarrito, a meterme en la cama, y mañana será otro día».

El movimiento de parada total, el «no diré más sobre este asunto», lo suelen emplear los autores de memorias en los siguientes casos: 1) en los momentos en los que la narración se refiere a sucesos que el narrador considera demasiado conocidos por los lectores:

«Porque tratándose ya de sucesos coetáneos a la mayor parte de los vivientes y descritos minuciosamente en tantos libros de historia contemporánea, en tantos folletos, memorias y diarios que la prensa, emancipada ya, ha producido y comentado, ¿qué interés podría añadir a la narración de sucesos tan conocidos...?»

Por estas y otras razones me callo» (Mesonero, 373).

## 2) En los acontecimientos considerados demasiado íntimos:

«Abreviemos este relato, sobre el cual deseo pasar sobre ascuas. Mis memorias son demasiado personales para inspirar interés, y demasiado íntimas para ser reveladas en vida» (Zorrilla, t. I: 52).

«No he de llevarlo hacia el lado de mis sentidas emociones; pasen en silencio, por cuanto que no importan al lector ni a mi propósito» (F. Rubio, 93).

«... pero, no; perdóneme el lector que guarde en el jardín misterioso de que tantas veces he hablado los recuerdos de aquella lucha y de aquel triunfo» (Nombela, 637).

«Tente, pluma. No quiero desagradar a sus hijos, hombres de orden que, probablemente, no han matado a nadie» (Estévanez, 188). [Acaba de contar la muerte del general Canterac a manos de un sargento cuyo nombre es el que calla.]

## 3) En aquellos asuntos que se escapan al propósito del narrador:

«Ni de esta ciudad [Cádiz] ni de la de Sevilla diré una palabra más; porque ni hay ya nada que de ambas en prosa o en verso no se haya dicho, ni estos recuerdos son memorias históricas, ni relación de impresiones de viaje» (Zorrilla, t. I: 128).

«Dejando estas particularidades, si propias de mis MEMORIAS, nada a propósito para entretener a mis lectores...» (Alcalá Galiano, t. II: 188).

El *anuncio*: A modo de preparación de los lectores, los autores de memorias suelen anunciar la materia de la historia que se disponen a narrar. Son tantas las citas que podríamos aportar que, para no extendernos demasiado, ofrecemos solamente las fórmulas más frecuentes: «Esto es lo que vamos a ver en el capítulo siguiente» (Mesonero, 189); «... este animado teatro social es, pues, amados lectores, lo que hoy me propongo trazar en mi desaliñada narración» (Mesonero, 160); «De estos años mucho os tengo que decir» (Echegaray, t. III: 233); «Sobre este y otros temas análogos consignaré más adelante mis impresiones» (Nombela, 280); «... la votación del rey D. Amadeo de

Saboya y la última sesión, que a continuación relataremos» (Espina, t. II: 216); «a él [Julián Romea] me he de referir en este momento» (Espina, t. II: 298).

Un caso híbrido entre indicadores de parada y de anuncio lo constituyen las fórmulas que los memoriógrafos emplean para anunciar el final de sus memorias, o, al menos, de la primera parte de ellas. Hay que tener en cuenta de nuevo que muchas de ellas se publicaron en revistas; de manera que, lo mismo que ocurría con las novelas por entregas, el narrador tiene que prevenir al lector, de manera expresa, de que con ese artículo pone punto y final a su narración: «Aquí concluyen mis *Recuerdos del tiempo viejo*» (Zorrilla, T. II:251); «Al terminar esta primera parte de *Mis Memorias...*» (Estévanez, 324).

*La subida:* El narrador hace referencia a momentos del relato posteriores en la organización del discurso, con fórmulas del tipo «como repetiré en otro lugar». Arrastrados por el flujo de los recuerdos, los autores de memorias llegan frecuentemente, en el relato de los acontecimientos, a un punto que les lleva a hablar de otros momentos posteriores —o de otros personajes distintos al que están retratando o del que están hablando—. Entonces, casi sin querer, los mencionan de pasada para volver a hablar de ellos más ampliamente en otro momento de su discurso: «El general Narváez, de quien todavía he de volver a hablar en estos fragmentos descosidos...» (Estévanez, 89); «[...] que referiré cuando llegue el caso, [sus viajes en barco]» (Echegaray, t. II: 66).

Mas esto no es lo frecuente, la mayoría de las veces los narradores prefieren no adelantar los acontecimientos, sino seguir el curso del relato. Las fórmulas más empleadas recuerdan, como ellos mismos indican, las empleadas en las novelas de folletín: «Pero no anticipemos los sucesos, como dicen en las novelas de folletín» (Echegaray, t. I: 276); «Pero no anticipemos acontecimientos como se dice en las novelas» (Echegaray, t. I: 329); «Los folletines suelen decir: “No adelantemos los sucesos”, pero yo los voy a adelantar» (Estévanez, 90); «Pero no adelantemos acontecimientos, como decían los novelistas del antiguo régimen» (Nombela, 90).

*La bajada:* El relato de los acontecimientos es interrumpido por digresiones de todo tipo en los libros de memorias, con lo cual el narrador ha de volver a tomar el hilo: «Anudando el interrumpido hilo de mi narración, diré, que...» (Alcalá Galiano, t. II: 218); «Pero ahora caigo en que nada de esto es lo que yo quería decir. Vuelvo al punto de partida» (Echegaray, t. II: 3); «Otra vez he vuelto a divagar; pero, arre-

pentido de nuevo, torno al carril» (*Ibidem*, 6); «Pero sospecho que me voy desviando de mi objeto, y que a este paso nunca llegaré a Londres» (*Ibidem*, 134); «Abreviemos, [...] es preciso concluir el relato, siquiera sea de lo más esencial» (F. Rubio, 123); «Habrà, pues, que irse a la mano en esto y tratar de avanzar en el relato» (E. Menéndez Pelayo, 178); «Pero sigamos nuestro relato» (Espina, t. II: 172).

*Función de comunicación:* El aspecto del relato al que se refiere esta función es a la *situación comunicativa* misma, cuyos dos protagonistas son el narratario y el propio narrador. Recuerda esta función a las funciones fática y conativa de Jakobson (Genette, 1989: 309).

En las memorias estudiadas, la preocupación de los autores por establecer contacto con sus lectores se muestra de una manera evidente. Con frecuencia se dirigen a ellos en las introducciones para ofrecerles su relato y someterlo a su consideración, les comunican su propósito y apelan a su buen juicio.

Ya las memorias decimonónicas anteriores de carácter histórico, escritas por los políticos y militares, iban precedidas por un largo exordio del autor justificando su propósito al escribir sus memorias. Los motivos que impulsaron a estos autores fueron principalmente dos: dejar un testimonio importante a la posteridad, porque se consideraban protagonistas de la historia; o bien, justificar sus conductas ante sus contemporáneos <sup>7</sup>.

Cuando Patricio de la Escosura, Mesonero Romanos y Zorrilla se deciden a escribir sus memorias a partir de 1876, se dirigen a los lectores en un exordio también justificativo. Pero en este caso su justificación se basa principalmente en su preocupación por «el qué dirán» los lectores cuando vean que quien escribe memorias no es ya un protagonista de la historia, sino un espectador de ella. Sírvannos de ejemplo las declaraciones de Mesonero Romanos:

«Habrà, sin duda, alguno y aun algunos de los que tengan la mala idea de leer estas líneas, que digan, encarándose con el autor: ábranos usted su *Memorandum* de sus añejas reminiscencias personales; [...] dispuestos estamos a prestarle atención; aunque, a decir verdad, ¿qué interés de novedad han de podernos inspirar los recuerdos de un hombre que, según confesión propia, no ha figurado para nada en el panorama político del país [...]?»

<sup>7</sup> Entre sus memorias de carácter justificativo sobresalen las de Godoy, Escoiquiz, Ruiz Zorrilla y José Paul y Angulo. Entre las de carácter informativo, las del Marqués de Miraflores y las de Víctor Balaguer. Para esta cuestión véase Artola (1957).

Alto ahí, señores míos, contestará el autor; todo lo que ustedes dicen es verdad, pero también lo es que esta misma insignificancia política de su persona, [...] le brinda con mayor dosis de imparcialidad, [...] fijando su atención en los que corresponden a la vida literaria, a que dedicó su especial estudio» (Mesonero, 24).

Mas los autores de memorias no se limitan a dirigirse a los lectores al principio de su narración a modo de prólogo, sino que lo hacen insistentemente a lo largo de todo el discurso. Unas veces, para pedirles disculpas por haberse apartado del objeto principal de la narración, o anunciarles una parada en su relato a causa de las miles de digresiones que intercalan en él. Para ello emplean fórmulas del tipo siguiente: «... resígnese el lector benévolo...» (Escosura, art. III); «Permitido me sea (si no lo ha por enojo el benévolo lector) reposar algún tanto...» (Mesonero, 105); «Séame disculpada la intempestiva digresión...» (Estévez, 21); «Y ahora dispéñense los lectores si me he detenido más de lo regular...» (Sanromá, t. I: 229); «Perdóneme el lector: no he de hacer... [...] Los que hayáis tenido la paciencia de leerme sin dejar una línea...» (Sanromá, t. I: 438); «Y perdóneme el lector esta árida y empalagosa digresión» (Echegaray, t. I: 73).

Otras veces, el narrador se muestra preocupado por no despertar el interés de los lectores y, sobre todo, por no aburrirlos: «Y si el lector se aburre, que tenga paciencia...» (Echegaray, t. III: 272); «Prepárase pues el lector a aburrirse más que de costumbre...» (Echegaray, t. III: 292); «No temas, oh lector, que te describa...» (Estévez: 231); «¿Te aburres, lector querido?» (Vico: 64).

*Función testimonial:* La orientación del narrador hacia sí mismo se da en las siguientes situaciones comunicativas: cuando indica la fuente de dónde procede su información; cuando indica el grado de precisión de sus propios recuerdos o cuando indica los sentimientos que despiertan en él determinados episodios (Genette, 1989: 310).

En el primer caso, las fórmulas utilizadas por los escritores de memorias suelen ser del tipo: «según oí contar», «de lo que yo fui testigo» o «en los hechos en que tomé parte». Algunos ejemplos, en los que subrayamos las fórmulas, son: «Y cuenta que todo esto lo dice, casi al borde del sepulcro, *un testigo imparcial de aquella época*» (Mesonero, 291); «Todos los pormenores que he referido, *los oía yo contar en mi casa*, pero al hombre de la ramilla de jinjolero, al sacerdote librando a su lado y al piquete de tropa, *yo los vi*, y aquel cuadro para siempre quedóse grabado en mis ojos. *De esto respondo; lo demás lo refiero*»

(Echegaray, t. I: 67); «*Soy un testigo* que declara en forma escueta los hechos, y nada más que los hechos que presencié» (Echegaray, t. II: 302); «...iré pellizcando de aquello *que yo mismo presencié*, y referiré los sucesos en que nos tocó el poco envidiable papel de víctimas» (Sanromá, 292).

Más frecuentemente la orientación de los autores se centra en el grado de precisión de los propios recuerdos:

«De la exactitud, no diré matemática, pero sí geométrica, de todos los hechos referidos, yo respondo con toda la seriedad imaginable» (Echegaray, t. I, 67).

«Yo no quiero decir que el diálogo entre el general Prim y yo fuese exactamente, palabra por palabra, el que acabo de dictar al ir evocando mis recuerdos» (Echegaray, t. III, 327).

«En cuanto a que el punto fuese Chalma u otro punto de nombre indio, no estoy yo hoy día muy seguro; porque como después de la muerte de Maximiliano los juristas tropezaron con unos cajones de libros y papeles que a España me venían dirigidos, y con los cuales no he logrado volver a reunirme, escribo estos recuerdos de memoria» (Zorrilla, t. II, 117).

La manera de reproducir fielmente «hoy» los hechos y las impresiones de «ayer» es el escollo que tienen que salvar los autores de memorias. Para ello no tienen más que dos caminos: o consultar documentos que estén preparados para ese fin; o bien echar mano de la propia memoria. Dejemos hablar a uno de ellos:

«A medida que avanzo en la redacción de estos *Fragmentos de mis Memorias* aumentan las dificultades para que en ellos refleje, con una exactitud y fidelidad relativas, el vivir de fondo histórico, real, de los veinte años de Oviedo. Tales dificultades tienen un triple origen. En primer lugar, la desaparición catastrófica, a que ya me he referido de mis documentos [durante la Guerra Civil]. Pensando en escribir algún día —la distracción de viejo— mis *Memorias*, había yo clasificado cuidadosamente mi copiosísima correspondencia con españoles y extranjeros en unos ochenta paquetes, conservando además otros papeles curiosos, históricos, únicos algunos. En segundo lugar, la debilidad de mis recuerdos que a veces se desvanecen, borran o evaporan, hasta el punto de hacer casi imposible, o imposible del todo, la reconstrucción imaginativa. Por último, la imposibilidad de distinguir o discernir, a esta distancia y en las condiciones que acabo de indicar, lo positivamente vivido, tal como había ido viviendo» (Posada, 186-187).

Casi todos los autores estudiados hacen hincapié en que es la memoria la única fuente de la que sacan su materia narrativa, ya que

---

no pretenden hacer historia <sup>8</sup>. El autor que más insiste en ello es Mesonero Romanos, quien dice no disponer más que de su prodigiosa memoria para ofrecer la pintura de la ciudad de Madrid entre 1808 y 1850. No nos interesa aquí determinar la veracidad de esta afirmación <sup>9</sup>, sino constatar el hecho de que, en el discurso memoria-lístico, el narrador reiteradas veces apela al tópico de la memoria cuando quiere disculparse por la posible inexactitud de los acontecimientos narrados: «No lo recuerdo bien; cito de memoria» dice Eche-garay frecuentemente. Y, ya se sabe, la memoria falla, y más la de los viejos; y, además, la memoria es selectiva y caprichosa. En estos misterios de la facultad de la memoria se recrean también nuestros escritores, especialmente Eche-garay, a quien le encanta reflexionar sobre ello.

Por último, la orientación del narrador hacia sí mismo, en el aspecto más emotivo, se manifiesta cuando se refiere a los sentimientos que despiertan en él —en el yo narrante— determinados episodios ocurridos en el pasado —al yo narrado—. Bástenos las siguientes citas:

«Aun recordado [el hecho de la muerte de su madre], produce en mí más cruel efecto que la memoria de otras desventuras menos naturales y más inesperadas» (Alcalá Galiano, t. I: 442).

«Todavía hoy tiemblo al recordar, a cuyo recuerdo solo, siento helarse mi imaginación y embotarse la pluma en mi mano» (Mesonero, 85).

«Cuando recuerdo la calma y la gravedad de aquella asamblea, el espíritu de tolerancia y abnegación que dominaba en aquellos hombres, [...] no puedo menos de conmovirme y consagrar en mi memoria un respetuoso tributo a tan ilustre asamblea [Las Cortes de 1820]» (Mesonero, 195-196).

«¡Qué noche pasó! No lo he olvidado durante mi vida, y a pesar de mi vejez que enturbia mi memoria, no se escapa de mi recuerdo un solo detalle [Se refiere a la muerte de un amigo y parte de su familia a causa del cólera]» (Nombela, 403).

«Han transcurrido más de cincuenta y cinco años cuando escribo estas líneas y todavía recuerdo con toda su dolorosa intensidad aquella terrible noche [la de la muerte de su madre]» (Nombela, 193).

---

<sup>8</sup> En esto se diferencian las memorias de nuestro *corpus*, que son las de los espectadores de la historia, de las memorias escritas por los protagonistas de ella, que presentan un carácter histórico. De ello hablo en el capítulo 2 de mi tesis.

<sup>9</sup> El tema de la memoria en Mesonero ha sido tratado por Berkowitz (1930). Según este autor, Mesonero, contrariamente a lo que afirma, extrajo la mayoría de la información de varias fuentes y, además, su memoria más bien flaqueaba, como lo demuestra el hecho del poco espacio que le dedica a los detalles autobiográficos.

*Función ideológica:* Las intervenciones del narrador respecto a la historia puedan adoptar también la forma más didáctica de un comentario autorizado de la acción (Genette, 1989: 310).

Esta función está ampliamente cumplida en las memorias. Tanto es así que, en algunos casos, cuantitativamente la parte del relato total que cumple esta función ocupa tanto o más que la que cumple la función puramente narrativa. Incluso, a veces, más. Son poco frecuentes las memorias puramente narrativas.

A diferencia de una novela, donde la función ideológica la pueden desempeñar los diferentes personajes —a quienes encomienda el autor la tarea del comentario y del discurso ideológico—, en las memorias reales, esta función la desempeña en exclusiva el autor-narrador.

Para analizar esta función, tendríamos que distinguir, por un lado, los fragmentos didácticos, en los que los autores de memorias, en su afán de ilustrar la historia, pretenden dar a conocer a los lectores el estado de la cuestión de algunos aspectos determinados y lo hacen de la manera más objetiva posible. Y por otro lado, los fragmentos que encierran un comentario personal de algún acontecimiento o de un personaje público y que, por tanto, dejan traslucir la ideología del autor.

En el primer caso se trata de una forma de discurso explicativo, un verdadero texto de ensayo <sup>10</sup>. Si desgajamos algunos de estos fragmentos de las memorias, nadie podría reconocerlos como integrantes de un libro autobiográfico, incluso desaparece el uso del *yo*. Solamente antes de comenzar el fragmento y una vez acabado el mismo, el autor toma la voz para señalar su inicio y su final, o para anunciar el principio de otro del mismo estilo:

«Hecha ya esta ligera reseña del *Congreso*, paréceme del caso proceder a otra igual de la *prensa periódica*, cual ya lo hice también anteriormente de las *sociedades patrióticas* [...]; y voy a hacerla con la posible detención y el criterio imparcial e independiente a que siempre obedecí» (Mesonero, 196).

---

<sup>10</sup> En las memorias estudiadas, los fragmentos discursivos de este tipo abarcan una gama temática muy amplia, aunque principalmente podemos hablar de tres campos: la política, la sociedad y la cultura. El periodismo, las tertulias, el funcionamiento de las Cortes, la educación y la vida literaria de la época, son algunos de los temas más tratados. Estos temas los he desarrollado en el capítulo 5 de mi tesis.

En segundo lugar, la función ideológica la cumplen también los autores de memorias al desarrollar esa forma de discurso justificativo que constituye muchas de las introducciones, como hemos visto al hablar de la función de comunicación.

## CONCLUSIÓN

Si comparamos el discurso memorialístico con el discurso autobiográfico de ficción, podemos decir que se observan las siguientes diferencias: en las novelas autobiográficas tradicionales, predomina el nivel de lo narrado; la actividad narrativa se orienta más hacia el objeto (acción narrada o historia) que hacia el proceso mismo de la narración o enunciación; el narrador presta poca atención a los problemas de la narración, y menos aún al proceso de la actividad memorística; la narración sigue la lógica de una memoria en actividad. Asimismo, en el relato autobiográfico de ficción tradicional, el momento de la narración no pertenece a la acción contada. La situación del narrador es en la mayoría de los casos indeterminada. El narrador no refiere casi nunca los detalles de su aventura narrativa.

Por el contrario, en las memorias reales, la actividad narrativa se orienta, a menudo, hacia el proceso de enunciación o narración. La orientación del autor-narrador se vuelve continuamente hacia el momento de la narración, refiriéndose frecuentemente a los detalles de su aventura narrativa. Los problemas de la narración —y más aún el proceso de la actividad memorística—, y el acto narrativo mismo están fuertemente tematizados.

En definitiva, el relato de las memorias (como todos los géneros autobiográficos) es rico en elementos que pertenecen al nivel del discurso: el autor habla frecuentemente de su propia situación, de sus emociones, de la enunciación misma, o de la actividad narrativa misma.

**Referencias bibliográficas**

- ALONSO, Amado (1969). «Un problema estilístico de *D. Segundo Sombras*». En *Materia y forma en poesía*, 355-363. Madrid: Gredos.
- ARTOLA, Miguel, ed. (1957). *Memorias de tiempos de Fernando VII*. Edición y estudio preliminar de M. Artola, Madrid, Atlas, BAE núms. 97 y 98, 2 vols.
- BARTHES, R. (1967). «Le discours de l'histoire». *Social Science Information*. *Information sur les sciences sociales*, VI, 4.
- BENVENISTE, E. (1988). *Problemas de lingüística general*. Madrid: Siglo XXI.
- BERKOWITZ, CH. (1930). «El elemento Memoria en las *Memorias de Mesonero Romanos*». *The Romanic Review*, XXI.
- CABALLÉ, Ana (1986). *La literatura autobiográfica en España (1939-1979)*. Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona.
- (1987). «Figuras de la Autobiografía». *Revista de Occidente* 74-75, 103-119 (julio-agosto).
- (1991). «Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)». *Suplementos Anthropos* 29, 143-169.
- FERNÁNDEZ, James (1991). «Textos autobiográficos españoles de los siglos XVIII, XIX y XX. Bibliografía». *Anthropos* 125, octubre, 20-23 (Monográfico, bajo el tema: *La Autobiografía en la España contemporánea*).
- G. LOUREIRO, Ángel (1991). «La autobiografía española: actualidad y futuro». *Anthropos* 125, octubre, 17-19.
- (1991). «Problemas teóricos de la autobiografía». *Suplementos Anthropos* 29, diciembre, 2-8.
- (1991). «Bibliografía selecta sobre teoría de la autobiografía». *Suplementos Anthropos* 29, 137-142.
- (1991). «Bibliografía general sobre la autobiografía española». *Suplementos Anthropos* 29, 142-143.
- GENETTE, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- (1989). «Discurso del relato». En *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GUSDORF, Georges (1991). *Les écritures du moi*. París: Éditions Odile Jacob.
- JAKOBSON, Roman (1966). *Problèmes du langage*. París: Gallimard.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- LOZANO, Jorge (1987). *El discurso histórico*. Madrid: Alianza Editorial.
- MATEOS, Aurora (1994). *Memorias del siglo XIX (1875-1914) como fuente de información lingüística y literaria*. Tesis Doctoral. Publicada en microfichas por Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- MUSARR-SCRØDER, U. (1981). *Le roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*. Amsterdam & Maarssen: Apa-Holland University Press. Tesis doctoral leída en la Universidad de Nimègue en 1981.
- ROMERA CASTILLO, José. (1980). «La autobiografía como género literario». *Revista de Investigación* (Colegio Universitario de Soria) IV-1, 279-294.
- (1991). «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)». *Suplementos Anthropos* 29, diciembre, 170-181.
- ROMERA, J. et alii (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- YLLERA, Alicia. (1981). «La autobiografía como género renovador de la novela». *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* IV, 164-191.

## APÉNDICE

### Memorias que constituyen el corpus

En la presente bibliografía, ofrecemos las distintas ediciones y reimpresiones de las memorias que constituyen el *corpus*. Marcamos con un asterisco (\*), colocado delante, la edición que hemos manejado en el presente trabajo, en los casos en los que existan varias ediciones.

- ALCALÁ GALIANO, ANTONIO. *Recuerdos de un anciano*. Madrid: Imprenta Central, 1878. (Habían sido publicados como artículos sueltos en *La América*, 1862-64). Varias reimpresiones: \*Madrid, 1890; Madrid, 1907; Madrid, 1927. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1955, en edición de Jorge Campos.
- *Memorias de D. Antonio Alcalá Galiano, publicadas por su hijo*, 2 vols., Madrid: Imprenta de E. Rubiños, 1886. Reimpreso en edición de Jorge Campos, en \*Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, vols. 83 y 84, 1955. Existe una reimpresión de una selección, con el mismo título, en Madrid, Espasa Calpe, 1951.
- ARDERÍUS, FRANCISCO. *De mis recuerdos. Narraciones históricas*. Madrid, 1914.
- Autobiografías y Memorias*, coleccionadas e ilustradas por Manuel Serrano y Sanz. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1905.
- AYERBE, MARQUÉS DE. «Memorias del Marqués de Ayerbe sobre la estancia de Fernando VII en Valençay y el principio de la guerra de independencia». En *Memorias de tiempos de Fernando VII*, vol. I, 227-273. Madrid, 1957, Biblioteca de Autores Españoles, vols. 97 y 98, edición de M. Artola.
- AZCÁRATE, GUMERSINDO DE. *Minuta de un testamento*. Madrid, 1876. \*Edición de Elías Díaz en Madrid: Cultura Popular, 1967.
- BALAGUER, VÍCTOR. *Memorias de un constituyente*. \*Madrid: Librería de Medina y Navarro, 1873 (en el mismo volumen se encuentran también otros trabajos). Reimpreso en Madrid, 1874.
- BARBASÁN Y LAGUERNELA, CASTO. *Memorias de un defensor*. 2 vols., Madrid: Biblioteca de «Los estudios militares», 1897.
- BENALÚA, CONDE DE. *Memorias del... Duque de San Pedro de Galatino*, vol. I. Madrid: Imprenta de Pueyo, 1924.
- BLANCO WHITE, JOSÉ. *The Life of the Reverend Joseph Blanco White. Written for himself*, 3 vols. Londres: Chapman, 1845. Hay traducciones de fragmentos en J. Goytisolo, *Obra inglesa de don José Blanco White*, Barcelona, 1974 y en \*Antonio Garnica, *Autobiografía de Blanco White*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1975.
- BLASCO, EUSEBIO. *Memorias íntimas*. \*Madrid, 1904, en Obras Completas de D. Eusebio Blasco, vol. IV. Se habían publicado antes, el 29 de enero de 1898, en *El Heraldo de Madrid* (transcripción de las conferencias pronunciadas en el Ateneo ese mismo año).
- *Mis contemporáneos*. Madrid, 1886. Reimpresión en Obras Completas, vol. XIII, Madrid, 1903-1906.
- CASA VALENCIA, CONDE DE. (Emilio Alcalá Galiano). *Recuerdos de la juventud. Mis dos viajes a América*. Madrid: Estab. Tip. de Fortanet, 1898.
- CONTE, AUGUSTO. *Recuerdos de un diplomático*. 3 vols. Madrid: Imprenta de J. Góngora y Álvarez, 1901-1903.

- ECHEGARAY, JOSÉ. *Recuerdos*. \*Madrid, 1917. 3 vols. Fueron publicados primeramente en artículos en dos revistas: *La España Moderna*, 1894-97, y en *El Madrid científico*. Reimpresión, Madrid, 1949.
- ESCOIQUIZ, JUAN DE. *Idea sencilla de las razones que motivaron el viaje del Rey Don Fernando VII a Bayona y de Europa por el Excmo. Sr. D...* Incluidas en *Memorias de tiempos de Fernando VII*. vol. 97 de la Biblioteca de Autores Españoles, de M. Artola, Madrid, 1957.  
— *Las memorias de D. Juan de Escoiquiz*, en *Memorias de tiempos de Fernando VII*, vol. 97.
- ESCOSURA, PATRICIO DE LA. «Recuerdos literarios. Reminiscencias biográficas del presente siglo». *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1876.
- ESPINA Y CAPO, ANTONIO. *Notas del viaje de mi vida*, 3 vols. Madrid: Talleres Calpe, 1926-1929.
- ESPOZ Y MINA, CONDESA DE (Juana María de la Vega). *Apuntes para la historia del tiempo que ocupó los destinos de Aya de S.M. y Aya y Camarera Mayor de Palacio. Escritos inmediatamente después de mi renuncia (1841-1843) y En honor de Mina. Memorias íntimas (1820 a 1836)*, inéditas hasta que fueron publicadas en un solo volumen, Madrid, 1910. *En honor...* fue reimpreso en la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1962, en edición de M. Artola. Todo el conjunto ha sido reimpreso por \*Tebas, con el título de *Memorias*, y con prólogo de la Condesa de Campo Alange, Madrid, 1977.
- ESTEVÁNEZ MURPHY, NICOLÁS. *Fragmentos de mis memorias*. Madrid: Hijos de R. Álvarez, 1903. Fueron publicadas en artículos en *El Imparcial*, en 1899. Han sido reimpresas con el título de *Mis memorias*, Madrid: Bordón, 1947 y en \*Tebas con prólogo de J. L. Fernández-Rúa, Madrid, 1975.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, FERNANDO. *Mis memorias íntimas*, 3 vols. Madrid, 1886-1889 (reimpreso varias veces: en Madrid, 1899-1903, en 3 vols.; en Madrid, 1835, en 1846 y en 1850). \*Edición de M. Artola, en la Biblioteca de Autores Españoles, vols. 192 y 193, Madrid, 1966.
- GRACIA DE LEÓN Y PIZARRO, J. *Memorias de la vida del Excmo. Sr..., escritas por él mismo*. 3 vols. Madrid: Col. Escritores Castellanos, vols. 104, 109 y 112, 1894-1897. Reimpresas en edición, prólogo, notas y apéndices de Álvaro Alonso Castrillo, Madrid: Revista de Occidente, vol. I, 1953.
- GODOY ÁLVAREZ DE FARIA, MANUEL. *Cuenta dada de su vida política por don..., príncipe de la paz, o sea, memorias críticas y apoloéticas para la historia del reinado del señor don Carlos IV de Borbón*, 6 vols. Madrid, 1836-1842. Reimpresiones en Gerona, 1839, y en Madrid, 1908. \*Edición de C. Seco Serrano, con el título de *Memorias*, en la Biblioteca de Autores Españoles, vols. 88 y 89, Madrid, 1956.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, GERTRUDIS. *Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa, hasta ahora inéditas*. Edición de L. Cruz de Fuentes. Huelva, 1907. Con el título de *Memorias inéditas de la Avellaneda*, se publicó en \*La Habana: Siglo XX, anotado por Domingo Figuerola, en 1914. Con el título de *Diálogo de amor* y con prólogo, ordenación y notas de A. Ghirardo, Madrid: Aguilar, 1928. Recientemente han sido reeditadas en la \*Ed. Castalia/Instituto de la Mujer, *Poesías y epistolario de amor y de amistad*, edición, introducción y notas de Elena Catena, Madrid, 1989; y por \*Nora Catelli como apéndice de su libro *El espacio autobiográfico*, Barcelona: Lumen, 1991.

- GONZÁLEZ ARACO, M. *El teatro Real por dentro, memorias de un empresario*. Madrid: Imprenta de los Hijos de José Ducazcal, 1897. 2.ª ed. en 1892 y reimpresión de 1907. Nuevas ediciones en Madrid, 1930 y 1949.
- HORTELANO, BENITO. *Memorias de...* Madrid: Espasa-Calpe, 1936.
- MENÉNDEZ PELAYO, ENRIQUE. *Memorias de uno a quien no sucedió nada*. Santander: Librería Nacional y Extranjera, 1922. \*Nueva edición con introducción, biografía y notas de Benito Madariaga, Santander: Ediciones de Librería Estudio, 1983.
- MESONERO ROMANOS, RAMÓN. *Memorias de un setentón*. Madrid, 1880 (publicadas originalmente en *La Ilustración Española y Americana*, de 1878 a 1879). Nueva edición aumentada, en la misma editorial, Las Oficinas de *La Ilustración*, en 1881. Existen varias ediciones posteriores: Madrid: Renacimiento, 1926; Madrid: Ed. Guzmán, 1948 (reimpresión en 1955); Madrid: Ed. Mediterránea, 1948; Madrid: Vindel, 1950; Madrid: Librería Iberoamericana, 1955; Madrid: Publicaciones Españolas, 1961; Biblioteca de Autores Españoles, ed. y estudio preliminar por Carlos Seco Serrano, Madrid, 1967; y Madrid: \*Tebas, 1975.
- MIRAFLORES, MARQUÉS DE. *Memorias para la historia contemporánea de los siete primeros años del reinado de Isabel II*. Madrid, 1843-1844 (reimpreso en Madrid, 1934). Madrid: Ed. Bardón, 1953. Madrid: Ed. Pavill, 1954. \*Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, vols. 172 y 173, en edición de Manuel Fernández Suárez, 1964.
- MOR DE FUENTES, J. *Bosquejillo de la vida y escritos de D. José Mor de Fuentes delineado por él mismo*, Barcelona, 1836, editado por el librero Antonio Bergnes. Reeditado en Madrid por la editorial Peiró, 1950. \*Edición de M. Artola, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, vol. 97, pp. 373-428, 1957. Existe otra edición de M. Alvar en Zaragoza: Guara, 1981.
- NOMBELA, JULIO. *Impresiones y recuerdos*. 4 vols., Madrid: Casa Editorial de la Última Moda, 1909-1911 (2.ª edición en 1920, y otras sucesivas en 1936, 1950 y 1955). \*Reimpreso en un solo tomo, Madrid: Tebas, 1976, con prólogo de Jorge Campos.
- PALACIO, MANUEL DE. *Páginas sueltas*. En *El Lunes de El Imparcial*, Madrid, 1902.
- PARDO BAZÁN, EMILIA. «Apuntes autobiográficos». Barcelona: Daniel Cortezo, 1886 (preceden a la primera edición de *Los pazos de Ulloa*). Reeditados en \**Obras Completas*, vol. III, Madrid: Aguilar, 1973, 698-732.
- PAUL Y ANGULO, JOSÉ. *Memorias íntimas de un pronunciamiento*. \*Madrid, 1869. Reimpresiones: Madrid: Ed. Parnasillo, 1954 y Madrid: Librería Central, 1956.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO. *Memorias de un desmemoriado*. Madrid: Alhambra, 1920 (publicado anteriormente como artículos en la revista *La Esfera*, 1916). Reimpresión en sus *Obras inéditas*, vol. 10, Madrid: Renacimiento, 1930; también en \**Obras Completas*, vol. 3, *Novelas y Miscelánea*, Madrid: Aguilar, 1973, 1430-1473 y en \*Madrid: Tebas, 1975, junto con otros escritos, bajo el título de *Recuerdos y Memorias*.
- POSADA, ADOLFO. *Fragmentos de mis memorias*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983, con prólogo de Emilio Alarcos Llorach (inéditas hasta esta fecha).
- RAMÓN Y CAJAL, SANTIAGO. *Mi infancia y juventud*, Madrid: Imprenta de Pueyo, 1923. Reimpreso en Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, a partir de 1939; \*la undécima ed. en Madrid, 1989.

- *Recuerdos de mi vida*. Madrid, 1901. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1917. Madrid: Imprenta de Pueyo, 1923.
- ROURE, CONRADO. *Recuerdos de mi larga vida; costumbres anécdotas y sucesos acaecidos en la ciudad de Barcelona, desde el 1850 hasta el 1900*, 3 vols. Barcelona: Biblioteca de El Diluvio, 1925-1927 (publicados previamente como artículos en la revista *El Diluvio*).
- RUBIO Y GALÍ, FEDERICO. *Mis maestros y mi educación. Memorias de niñez y juventud*: Madrid-Sevilla, 1912, publicado por su hija. Reeditado en \*Madrid: Tebas, 1977, con prólogo de Pedro Laín Entralgo.
- RUIZ CONTRERAS, LUIS. *Memorias de un desmemoriado*, 2 vols. Madrid: Sociedad Española de Librerías, Diarios, Revistas y Publicaciones, 1917. Reeditadas en \*Madrid: Aguilar, 1945.
- RUIZ ZORRILLA, MANUEL. *A sus amigos y a sus adversarios*. Madrid, 1877. Varias impresiones: Madrid: Biblioteca Democrática, 1882; \*Barcelona: Biblioteca del Pueblo (folleto), 1885; Madrid: Ed. Molina, 1941; Madrid: Ed. Mat. Ortega, 1952 y 1960; y Espasa Calpe, 1958.
- SANROMÁ, JOAQUÍN MARÍA. *Mis memorias*, 2 vols. \*Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, 1887-1894 (habían sido publicadas con anterioridad en la *Revista Contemporánea*, 1886-1887), 2.ª ed. 1924. Reimpreso en Madrid: Ed. Melchor García, 1954.
- SOMOZA, JOSÉ. «Artículos autobiográficos». En *Obras en prosa y verso*, Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904. Bajo el título de *Recuerdos e impresiones de Somoza*, el \*Marqués de Valmar recoge algunos artículos en la Biblioteca de Autores Españoles, vol. 67.
- TABOADA, LUIS. *Intimidades y recuerdos (Páginas de la vida de un escritor)*. Madrid: Administración de *El Imparcial*, 1900.
- UNAMUNO, MIGUEL DE. *Recuerdos de niñez y mocedad*. Madrid: V. Suárez, 1909. Reimpreso en Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1942; y en \*Madrid: Tebas, 1975, junto con *Publicidad e intimidad*.
- VALERO DE TORNOS, JUAN. *Crónicas retrospectivas (recuerdos de la segunda mitad del s. XIX por un portero del observatorio)*. Madrid: Imprenta de Ricardo Rojas, 1901, con prólogo de J. Octavio Picón. Existen varias ediciones en el s. XX: Madrid, 1958; Madrid: Mat. Ortega, 1952; Madrid: Monterrey, 1965 y Madrid: Bordón, 1968.
- VICO, ANTONIO. *Mis memorias (Cuarenta años de cómico)*. Madrid: Serrano Editor, 1902.
- VILLANUEVA, JOAQUÍN LORENZO. *Vida literaria de D. Joaquín Lorenzo Villanueva, o Memoria de sus escritos y de sus opiniones eclesiásticas y políticas, y de algún suceso notable de su tiempo [...] Escrito por él mismo*, 2 vols. Londres: Dulau, 1825. Parte de ellas están reproducidas en \**Memorias de tiempos de Fernando VII*, vol. II, Madrid: BAE, 1957.
- ZORRILLA, JOSÉ. *Recuerdos del tiempo viejo*, 3 vols. Barcelona: Imprenta de los Sucesores de Ramírez, 1880 (publicado primeramente en artículos en *Los Lunes de El Imparcial* en 1879 y 1880), 2.ª ed. aumentada, en Madrid, 1880, 2 vols. Reimpreso en 3 vols., Madrid: Tip. Gutenberg, 1882. En *Obras Completas*, Valladolid: Librería Santarén, 1943, 1729-2097. \*Madrid: Publicaciones Españolas, 2 vols., 1961 y Madrid: Rodríguez Muñoz, 1963.

# **LO AUTOBIOGRÁFICO EN MAZURCA PARA DOS MUERTOS, DE CAMILO JOSÉ CELA**

**Dieudonné Mendogo Minsongui**

Universidad de Yaoundé (Camerún)

*Mazurca para dos muertos* ¿intento de reconstitución autobiográfica e histórica?

Philippe Lejeune (1975: 3) es el crítico que ha dedicado una especial atención al tema de autobiografía en una obra considerada hoy día como clásica, *Le pacte autobiographique*. Define la autobiografía del siguiente modo: «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle en particulier sur l'histoire de sa personnalité». En la definición —sigue— entran en juego cuatro elementos diferentes:

1. Forma de lenguaje:
  - a) Relato.
  - b) En prosa.
2. Tema tratado: vida individual o historia de una personalidad.
3. Situación del autor: identidad del autor (persona real) y del narrador.

4. Posición del narrador:

- a) Identidad del narrador y del personaje principal.
- b) Perspectiva retrospectiva del relato <sup>1</sup>.

¿*Mazurca para dos muertos*, de Camilo José Cela, cumple con cada una de las cuatro categorías precedentes?

Nuestro objetivo consistirá en intentar dar respuestas a esta pregunta.

Al escribir *Mazurca para dos muertos*, Camilo José Cela afirma haberse inspirado en un suceso real que había pasado en su familia y del que tenía conocimiento:

Aunque no quiere hablar de “*Mazurca para dos muertos*”, dice que el punto de arranque fue “un suceso en cierto modo real del que tenía conocimiento y que había pasado en mi familia. Más o menos va diluido en la novela, porque claro, yo parto siempre de un punto de la realidad que pasando por la cabeza del escritor y saliendo, haciendo así, por su mano derecha es lo que se llama novela. Siempre hay un punto de realidad, en todo, incluso en las novelas más abstractas que puedan parecer, porque en definitiva, todas las novelas son autobiográficas, en una clasificación determinada y en un tanto por cien de autobiografía inmediata o no inmediata variable. Como comprenderás, yo no maté a mi madre a puñaladas. Pero que en algún momento tú partes de vivencias personales, no hay la menor duda. Eso es lo que diferencia, probablemente, al novelista del que no lo es» <sup>2</sup>.

En el mismo sentido, a una pregunta que le hacía Francisco López (1986: 99) a propósito del final de la novela, Camilo José Cela respondía:

“— Lo que se cuenta ahí, de los perros, lo hizo la familia mía con uno que había matado a un falangista de Carballino que mató a uno de los nuestros...”

En cuanto al desarrollo de nuestro tema, vamos a considerar a continuación tres niveles de aproximación: el primero es la evocación de algunos datos biográficos relacionados más o menos con la propia biografía de Camilo José Cela (el lugar de nacimiento, las constantes alusiones al cumpleaños, la estancia venezolana...); el segundo será la afi-

---

<sup>1</sup> Cf. José Romera (1981: 18).

<sup>2</sup> «Cela: He disfrutado como un loco escribiendo *Mazurca para dos muertos*». Publica su primera novela después de 10 años. *El País*, 8 de octubre de 1983, 25.

ción a la literatura, una de las obsesiones de Camilo José Cela; y el tercero, por fin, se referirá a la guerra civil española en la que Camilo José Cela participó durante sus años juveniles.

Uno de los hechos que llama la atención en *Mazurca para dos muertos*, y que dificulta no sólo la lectura de novela, sino también su comprensión, será la existencia de varias voces narrativas. A pesar de la multiplicidad de estas voces y sin querer establecer relaciones entre el autor de la novela y los personajes, conviene reconocer que algunos datos referentes a la vida de Camilo José Cela se dan a conocer a lo largo del relato a partir de ciertas voces narrativas que podríamos considerar como voces centrales:

La primera es la de Robín Lebozán Castro de Cela, de quien sabemos está escribiendo una novela autobiográfica sobre su infancia y sobre los acontecimientos que constituyen el núcleo de la historia, novela que se nos ofrece fragmentada en la *Mazurca* confirmando el propio texto de la novela de Camilo José Cela. (Aspecto que desarrollaremos después: la afición a la literatura.)

La segunda voz narrativa puede identificarse con la de su propio Camilo, del clan de los Moranes, quien con Robin Lebozán y Raimundo el de los Casandulfes forma el terceto de jóvenes protagonistas centrales de la novela:

«... Marcos Albite y Moncho se fueron a Puxedo, a casa de las Laurentinas, y Robín Lebozán y yo nos llegamos a Cela, a visitar a mis parientes Venceas» (pág. 49).

«Raimundo el de los Casandulfes y yo vimos a nuestra prima Ramona paseando entre los árboles...» (pág. 119).

Se trata del mismo personaje al que, una vez que estalla la guerra civil, se conocerá como el «artillero Camilo» y el que años más tarde —no sabemos exactamente cuántos— recibirá de los restantes personajes, especialmente del tullido Marco Albite y la viuda Ádega, tratamiento de usted o de «don Camilo», expresándose así un antes y después de la guerra civil, pero también el distanciamiento que, pese al parentesco, impone la nueva condición social del ex artillero, que ahora viste como un señor y lleva «corbata de seda»:

«—Perdone que le haya tuteado delante de la gente, bueno, la verdad es que Catuxa no cuenta demasiado, no cuenta casi nada.

A mí me pareció que aquel era un buen momento.

—Lo mejor sería que nos tuteáramos, antes de la guerra nos tuteábamos, tú también eres un Guxinde como yo.

—Sí, eso sí, pero yo soy un Guxinde pobre, un Guxinde que no vale nada...» (pág. 116).

El mismo Marcos Albite, a quien acabamos de evocar, le hace un «San Camilo» para que se lo lleve de recuerdo. La alusión a este «San Camilo» es una constante a lo largo de la novela:

—«¿Quiere que le haga un San Camilo y se lo lleva de recuerdo?» (pág. 37).

— «Le voy a hacer un San Camilo de arde carallo, la gente se va a quedar de un aire con el San Camilo» (pág. 48).

—«Voy a apuntar en un papel que tengo que pedir más farías a mis primos de La Coruña para regalarle a Marcos Albite, he de corresponder al San Camilo de palo, lo más probable es que sea una obra de arte» (pág. 54).

—«Te tengo casi acabado el santo, es un San Camilo, de siete estralos, ya verás, la semana que viene te lo doy, sólo me falta arrimarle un poco de lija» (p. 117).

—«Marcos Albite está contento porque terminó el San Camilo.

—¿Quieres ver tan San Camilo? Ya lo terminé, no es porque yo lo diga pero es el San Camilo mejor del mundo, dice que tiene cara de papón, bueno, tú sabes que esa es la cara que se les pone a los santos cuando van a romper a hacer milagros, ¿quieres que llame a Ceferino Furelo para que lo bendiga?

—Bueno, siempre será mejor.

El San Camilo de palo que me hizo Marcos Albite está muy bien, tiene cara de tonto pero a lo mejor es que es así, lo más probable es que sirva para hacer milagros.

—Muchas gracias, Marcos, es muy bonito.

—¿De veras que te gusta?

—Sí, me gusta mucho» (p. 142).

—«El San Camilo de palo que me hizo Marcos Albite es el mejor del mundo, tiene cara de tonto pero está muy bien, da gusto verlo» (p. 194).

Con todo, el personaje central, desde el punto de vista de la fábula, no de la historia, parece ser don Camilo, quien regresa a las tierras natales para resucitar la memoria y reconstruir, con ayuda del texto de Robin Lebozán y de innumerables testimonios directos, los aconteci-

mientos claves de su juventud que presentaría algunos problemas de identificación. El texto parece invitar a la fusión con la persona del escritor, es decir, de Camilo José Cela, y en este sentido se dan pistas autobiográficas muy significativas. Ambos tienen la misma edad y han nacido en Padrón; ambos han visitado Venezuela en las mismas fechas:

«... muchos piensan que lo mataron en el monte hacia 1950 ó 51 en una emboscada que les tendió la guardia civil pero no es verdad, yo estuve con él en Tucupita, capital del territorio Delta amaruco, Venezuela, en 1953...» (pp. 184-195).

Además, algunos detalles de la vida familiar de «don Camilo» se encuentran en *La Rosa*, la primera entrega de la autobiografía de Camilo José Cela. El narrador habla de «mi tío Claudio Montenegro» y de mi «pariente el santo Fernández», al igual que el Cela de *La Rosa*:

«Mi tío Claudio Montenegro es un gran caballero medieval, con la cabeza llena de ideas extrañas...»

«—Mi parentesco con el beato Fray Jacobo Fernández es claro. Fue hermano de Rosa, la abuela de mi padre, venida al mundo el 18 de abril de 1810. A Fray Juan Jacobo lo martirizaron el 7 de julio de 1860, en Damasco».

«Los Moranes más puros nos caracterizamos por tener cara de caballo y los dientes separados...»<sup>3</sup>.

Notamos así que algunos datos biográficos de Camilo José Cela se aproximan a los de Camilo, el artillero de *Mazurca para dos muertos*. Estamos, pues, ante una reconstrucción biográfica fundida a otra de ficción. Camilo José Cela recupera en la novela no sólo la imagen del joven que fue en la aldea gallega, sino también la imagen probable del que hubiera podido ser.

En segundo lugar, conviene detenerse en otro aspecto: la afición a la literatura. Es un tema en el que ha insistido José Romera (1984) en un estudio pormenorizado, del que nosotros nos contentaremos con reproducir algunas de sus conclusiones aquí.

La literatura es una de las grandes obsesiones de Camilo José Cela, y como creador de una realidad, aunque en ficción, va a describir las aficiones literarias de sus personajes a través de los cuales podremos conocer mejor su personalidad.

---

<sup>3</sup> Camilo José Cela, *La Rosa*. Barcelona: Destino, 1959 (volumen 532): 22, 27, 29 y 30.

En *Mazurca para dos muertos*, novela retablo en la que intervienen numerosos personajes —muy en la línea de *La Colmena*—, debido al medio rural poco propiciador de la cultura y al espacio cronológico —prolegómenos y guerra civil—, son muy escasos los personajes afincados a la literatura. De entre todos destaca uno: Robín Lebozán Castro de Cela. Robín es el más reflexivo y culto. Se nos presenta como sobrino-nieto del escritor Curros Enríquez (poeta liberal y anticlerical que contribuyó al renacimiento de la poesía gallega contemporánea). Posee libros, tiene buena memoria y muchas lecturas; cita a Edgar A. Poe, Antonio Machado y otros; gusta del Quijote y de los Episodios Nacionales de Galdós; tiene sus teorías sobre Bécquer y Rosalía; como gallego, gusta de la literatura gallega en general y de los escritores gallegos en particular; y detesta la quema de libros que hacen los vencedores. Es un personaje concienciado, critica abiertamente la guerra civil española y sus preferencias literarias van por escritores denunciadores de lo social. Pero lo más importante es que practica también la literatura. Cultiva la poesía en lengua vernácula, aunque no le gusta darla a conocer a los demás:

«Robín Lebozán escribe poesías en gallego, lo que no quiere es enseñarlas a la gente.

—No, a mí me parece que es un acto de impudor eso de leer a los demás las propias poesías, ¿a quién puede importarle?» (p. 230).

Pero lo más importante es que interviene como escritor de parte de esta «verdadera historia»:

«El carallo de Crego de Comesaña puede que sea tan orgulloso como el cura de San Miguel de Bucifios, que ya saldrá en esta verdadera historia cuando le toque su tiempo» (p. 15).

Verdadera historia que es *Mazurca para dos muertos*, dentro de lo que toda ficción comporta. Son varios los testimonios que avalan nuestra afirmación:

«Cuando Robín Lebozán terminó de escribir lo que antecede, lo leyó en voz alta y se levantó» (p. 43).

«Robín se sienta en la mecedora y lee en voz alta todo lo que antecede...

Robín Lebozán no quiere escribir un diario porque tampoco quiere reconocer que el hombre es bestia muy hirsuta y gregaria, muy aburrida y aficionada a advenimientos y milagros...» (pp. 121-122).

«Robín Lebozán se pasó toda la noche escribiendo, se siente como destemplado y se prepara café en un infiernillo de alcohol, no tiene más que prender la mecha, por lo menos el café estará caliente, entre sorbo y sorbo Robín Lebozán lee lo que ya va escrito y entorna los ojos para pensar...

—¿Por qué no te acostaste en la cama?

—Ya lo ves, me pasé la noche escribiendo, voy a echarme ahora porque si no estaré cansadísimo todo el día» (pp. 189-190).

«Robín Lebozán, cuando se despierta por la noche, se alumbra con un quinqué, la luz eléctrica parece un vagalume tísico y sin fuerza, no vale para nada. Robín Lebozán lee lo que lleva escrito y corrige alguna que otra cacofonía o repetición o palabra poco clara y precisa, también cambia algún signo ortográfico, aquí va mejor coma que dos puntos, aquí no pega un paréntesis, etc. Robín Lebozán piensa que todo va ya por la cuesta abajo, esto de las novelas es como la vida misma, se sube el corazón a la boca y la vida muere, escapa por los ojos y por la boca, también por la boca, las historias terminan siempre en un punto, en cuanto mate al hijoputa ya está, acuérdate otra vez de Poe, nuestros pensamientos eran lentos y marchitos, nuestros recuerdos eran traidores y marchitos...» (p. 233).

«Robín Lebozán vuelve sobre lo escrito, se sabe de memoria párrafos enteros y recuerda hasta las tachaduras, Lázaro Codesal fue el primer muerto de esta verdadera historia (p. 245).

Literatura dentro de la literatura, novela dentro de la novela, gracias a los diversos puntos de vista y los diferentes narradores que afloran en el relato de Cela. Así como en *La familia de Pascual Duarte* las fingidas memorias de Pascual Duarte constituyen el eje central de la novela más los relatos del transcriptor, en *Mazurca para dos muertos* el eje central es la escritura de esta historia por Robín Lebozán, siguiendo con la técnica de Cela de experimentar en cada novela nuevas estructuras y estilo <sup>4</sup>. Pero lo que interesa a nuestro propósito es que Robín Lebozán es, además de un lector consumado de literatura, un creador literario que evoca y plasma sus recuerdos y vivencias. ¿El personaje no es, en ocasiones, un trasunto de su creador?

Podemos afirmar que dentro de la sarta numerosa de personajes de *Mazurca para dos muertos* son pocos los aficionados a la literatura y que los gustos literarios sirven para pintar mejor los caracteres de sus

---

<sup>4</sup> Cela, en las declaraciones a M. Friedrich aparecidas en *el País Senanal*, núm. 323, domingo 19 de junio de 1983, pág. 25, al preguntarle si tenía previsto un cambio de técnica en esta novela, afirmaba: «Probablemente sí, pero eso no es deliberado, es natural. Ya me he dado cuenta, por ejemplo, de que a veces se narra en tercera persona, y a veces en primera, y en algunas ocasiones también interrumpe el narrador en la acción, que, o bien es un hombre, o bien es una mujer».

personalidades. Predominan los escritores y obras que el régimen franquista en su inicio no veía con buenos ojos, tanto por galleguistas como por ideas, no están ausentes los románticos y no faltan los siempre preferidos de Camilo José Cela: Cervantes, Quevedo, Rosalía de Castro<sup>5</sup>, además de Valle-Inclán, Baroja...

El tercer nivel de aproximación a nuestro tema es sobre la guerra civil española como hemos apuntado más arriba.

Sabemos que Camilo José Cela ha dedicado varias novelas al tema de la guerra civil. Dicho tema ocupa un lugar importante en la segunda mitad de *Mazurca para dos muertos*, con dos objetivos: primero, dar pie a una literatura más conceptual que textual; y segundo, puede permitir una crítica más atenta a las propuestas ideológicas que a su formación literaria.

La alusión a la guerra civil tendría así un doble sentido: primero, permite potenciar el asesinato de un miembro del clan de los Guxindes; y segundo, permite obligar a la reflexión y a la toma de decisiones respecto a sus propias vidas al terceto de primos protagonistas de la novela (Robín Lebozán, Raimundo el de los Casandulfes y el joven Camilo). Se trata aquí de un terreno propio para que el autor ponga de manifiesto su pensamiento. Por supuesto, se trataría de un pensamiento indirecto filtrado por algunas veces narrativas. En este sentido, en *Mazurca para dos muertos*, debe señalarse la coincidencia de la casi total mayoría de puntos de vista que reflexionan en torno al tema de la guerra civil, al considerarla una sangrienta locura y un disparate trágico:

«Las matanzas están organizadas para la desilusión y el remordimiento y, a menos remordimiento, más desilusión, es lo de siempre, repásese la historia desde el imperio romano hasta nuestros días, las matanzas no arreglan nada y estropean muchas cosas durante mucho tiempo, a veces estrangulan dos generaciones o más y siembran el odio por donde pasan» (p. 127).

«—Yo creo que las mujeres tendrían que ir a las guerras, sería la forma de acabar con las guerras, las mujeres están más con los pies en el suelo que los hombres, tienen más sentido común, son más listas y prácticas y pronto verían que las guerras son un disparate en el que se pierde todo: la razón, la salud, la paciencia, los ahorros y hasta la vida, en las guerras todos pierden algo y nadie gana nada, ni siquiera el que gana la guerra» (p. 131).

---

<sup>5</sup> En la entrevista anteriormente citada se nombra a los tres escritores: de Cervantes y el *Quijote* se dice que a veces ha sido mal leído por algunos críticos; de Quevedo, que «es el más grande escritor que han visto los siglos jamás»; y de Rosalía, junto a Concepción Arenal y la condesa de Pardo Bazán, que «no es casualidad que las tres más importantes mujeres del siglo hayan sido gallegas», porque «la mujer gallega es la más importante de España y quizás del occidente europeo».

«... puede que sea noble pelear por el territorio con los extranjeros, ¡pero un pensamiento que a lo mejor es mentira y entre españoles! Esto es cosa de locos» (p. 161).

«... Yo pienso que dentro de cincuenta años la gente todavía estará dándole vueltas a esta locura, esto es una locura y con todos estos farsantes heroicos y religiosos y políticos hay que andarse con cuidado porque no las piensan...» (p. 186).

La presencia de la guerra civil plantea también como lo anunciamos más arriba, la necesidad de una toma de decisiones para el terceto de primos protagonistas de la novela. Así Raimundo el de los Casandulfes toma la decisión de partir voluntario a una bandera legionaria. Coincidirá en sus razones con sus otros dos primos, Robín Lebozán y el joven Camilo:

«—Meterte en Portugal sería un error por los guardias, ya sabes, pero salir de aquí te es fácil, puedes apuntarte en la Bandera Legionaria Gallega de Barja Quiroga, yo creo que siempre será mejor la guerra que esto» (p. 152).

«El frente es menos criminal, no se puede decir pero allí no se asesina, hay menos veneno, también hay veneno, sí, pero no es tan descarado...» (p. 170).

Así, cuando el gobernador militar de la provincia llama a Raimundo el de los Casandulfes para nombrarle alcalde de Piñor de Cea, cargo que supone su complicidad moral con los escuadrones, el muchacho ya ha decidido el curso de su inmediato futuro:

«Me honra usted, mi teniente coronel, pero yo tenía pensado alistarme en la bandera Gallega, estaba a punto de salir de La Coruña.

—Bien, su conducta es digna de encomio, ¿podría usted darme algún nombre de confianza para ese cargo?

—No, señor, así de pronto no se me ocurre nadie» (pp. 152-153).

Por otra parte, Robín Lebozán y el joven Camilo esperan a que su quinta sea llamada a filas, lo que no tarda en suceder. El joven Camilo pronto se convertirá en «Camilo el artillero», mientras que su primo Robín Lebozán Castro de Cela, el novelista, la conciencia más reflexiva del terceto, es declarado inútil para el servicio:

«Lista de mozos excluidos totalmente del servicio militar...: Robín Lebozán Castro de Cela fue clasificado apto para servicios auxiliares pero no lo mandaron llamar» (pp. 172-173).

¿No es esto lo que le ocurrió al joven Camilo José Cela? Sabemos que en 1936, la guerra civil española le sorprende con veinte años cumplidos. Estuvo en Madrid una temporada (unos catorce meses) y luego pasó a la zona nacionalista, el 5 de octubre de 1937. Conoció, por lo tanto, directamente la experiencia de los dos bandos en lucha.

A partir de estos ejemplos, podemos observar una fusión significativa de biografía y ficción que Camilo José Cela ha realizado desdoblándose a sí mismo en el terceto de personajes centrales de la novela.

Por fin, la novela nos da a conocer la toma de postura adoptada por Camilo José Cela en 1983 ante la guerra civil y la retaguardia que, obviamente, no coincide con la adoptada en 1936. De la novela, destacan algunos puntos: se nota una condena de la masacre de las dos Españas (nacional y republicana):

«—Yo estoy tan triste como tú, Monchiña, y muy asustado. Esto es horrible pero si la guerra se torciese para los nacionales iba a ser peor todavía, no me preguntes por qué, no sabría decírtelo, bueno, no quiero decírtelo» (p. 171).

Se nota también una crítica abierta de todos los mecanismos instaurados por los vencedores: la represión política, los tribunales militares, los mandatos del Boletín Oficial del Estado... De los textos siguientes, se puede extraer una lectura histórica de la postguerra:

«Es peor el Boletín Oficial que la guerra misma, no se puede decir pero es una verdad como un templo, ni lo dude, el Boletín Oficial es el arma de los meapilas, esos van a ser los grandes victoriosos, los vencedores para cincuenta años o más, tiempo al tiempo...» (pp. 189-190).

Por fin, se nota la denuncia del trágico retroceso que ha de dar la sociedad española:

«—Aquí, va a haber muchos crímenes, ya los está habiendo, y mucha estupidez, pero lo peor va a ser la marcha atrás que vamos a dar todos y que va a dar el país, ¡pobre España!, lo peor de estos estallidos es el triunfo de la vulgaridad, hay momentos en que el hombre se siente orgulloso de su vulgaridad y presume de burro y de ignorante, son los tiempos peores y también los más dramáticos y sangrientos...» (p. 154).

A modo de conclusión, en cuanto al tema de la guerra, podemos afirmar que Camilo José Cela condena las guerras en general, y sobre todo, las guerras civiles españolas en particular:

«... puede que no sea noble pelear por el territorio con los extranjeros; ¡pero por un pensamiento que a lo mejor es mentira y entre españoles! Esto es cosa de locos» (p. 161).

Como podemos comprobar, Camilo José Cela distingue entre guerras entre países y guerras civiles, distingue asimismo entre los que luchan en el frente y los burócratas y tacha al administrativo de «cobarde escalafonario». También a los cobardes los llama «emboscados» y «pálidos» y dice que son los más peligrosos. Fabián Minguela, el asesino que mató a traición es cobarde, por lo tanto «pálido».

En su recorrido por la historia, Camilo José Cela ha encontrado el punto en que crecen en España la violencia y la intolerancia, ese momento comienza en el reinado de los Reyes Católicos y culmina en la guerra civil; en este recorrido por la historia y por la geografía de Galicia, reencuentra a sus escritores reseñados anteriormente, Valle-Inclán, Curros Enríquez, Rosalía de Castro... y sus leyendas, gallegas, bretonas, moras... con el fin de escribir una novela total, resumen de otras anteriores, que es a la vez, saga, retablo y crónica.

A lo largo de nuestro trabajo hemos visto cómo Camilo José Cela ha ido mezclando biografía y ficción en *Mazurca para dos muertos*, además del paralelismo existente entre los personajes de ficción y el autor, hemos notado cómo Camilo José Cela ha ido dejando distanciadamente y de una manera indirecta, huellas de su trayectoria vital, exponiendo su existencia desencantada en sus actividades profesionales, sociales y culturales (de allí los datos biográficos señalados, su participación en la guerra civil, desdoblándose asimismo en el terceto de primos protagonistas de la novela, su afición a la literatura...).

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, podríamos afirmar que *Mazurca para dos muertos* sería un relato autobiográfico de ficción en la medida que reúne algunos de los elementos definidos por José Romera (1981: 27) entre otros, y que acabamos de señalar, en su estudio ya mencionado. Cuadraría así con la definición de Philippe Lejeune:

«J'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans les quels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer».

En *Mazurca para dos muertos* se perfilaría, por lo tanto, un intento de reconstrucción autobiográfica e histórica.

NOTA: Camilo José Cela: *Mazurca para dos muertos*. Barcelona: Seix Barral, 1980. Todas nuestras citas se refieren a esta edición.

### Referencias bibliográficas

- LEJEUNE, PH. (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- LÓPEZ, F. (1986). «Encuentro con Camilo José Cela». En *Mazurca para Camilo José Cela*. Madrid: Ayuntamiento de Palma y Ayuntamiento de La Coruña.
- ROMERA CASTILLO, J. (1981). «La literatura, signo autobiográfico». En *La literatura como signo*, J. Romera Castillo (ed.), 13-56. Madrid: Playor.
- (1984): «Presencia de la literatura en *Mazurca para dos muertos*, de Camilo José Cela». *Epos* 1, 241-260.

# **EL RITMO EN LA LITERATURA Y EL CINE**

**Rafael Núñez Ramos**

Universidad de Oviedo

## **1. LITERATURA Y CINE COMO FORMAS DE ARTE TEMPORAL**

La relación entre el cine y la literatura puede establecerse en distintos niveles. Como manifestaciones artísticas entran en el dominio de la estética y constituyen una forma específica de conocimiento y comunicación cuyas particularidades se pueden comprender mejor, si nos situamos en un nivel más concreto y analizamos sus diferencias y semejanzas en cuanto artes de la duración, esto es de la sucesión y del tiempo. El cine, entonces, mantiene relaciones con las tres grandes clases de literatura: como la literatura dramática (el teatro) muestra personajes actuando directamente ante el espectador; como en la narrativa, sin embargo, esta actuación aparece organizada por una instancia que mira (homóloga a la que se denomina «voz» en la novela, por ejemplo); como la lírica, en fin, que se presenta en forma de verso, memoria de un origen en que el poema se acompañaba con la lira, el mensaje cinematográfico contiene una banda sonora frecuentemente musical.

No pretendemos conceder a la música un papel decisivo en nuestro estudio, sino analizar, a partir de su relación tanto con la poesía como con el cine, cómo su presencia es síntoma de la necesidad de organizar el discurso fílmico de manera que su percepción, guiada por el movimiento rítmico (característico de la lírica) que se superpone y modeliza las estructuras narrativas y dramáticas, constituya una forma de conocimiento sensible, complejo y afectivo, no conceptual, como corresponde a su pretensión estética. Y no creemos que en el cine sea la música el principal soporte de esta organización, sino el ritmo, «porque, como señala Jean Mitry (1966: 351), si la música parece hallarse en el origen de toda expresión, es porque se confunde música con ritmo, principalmente con el ritmo de los gestos y el comportamiento humano.

## 2. LA RESPUESTA ESTÉTICA

Cine y literatura, decíamos, se nos presentan como formas de arte, por lo tanto como objetos que promueven en quien se acerca a ellos la respuesta estética. La experiencia estética consiste en una relación inmediata entre el sujeto y el objeto, un contacto directo, personal, sensible (no conceptual), subjetivo, no mediatizado por ningún apriorismo, ni siquiera el apriorismo del lenguaje, a través de cuyo sistema de categorías, estructuras, clasificaciones y etiquetas se filtra y encauza la mayor parte de nuestra experiencia. En breves palabras, en el conocimiento estético, el acto de percepción sólo está gobernado por la naturaleza concreta e idiosincrásica del objeto y por la iniciativa del sujeto que responde implicándose afectivamente, y no contemplando e interpretando intelectualmente el objeto. Como ya dijera Kant, lo estético es de naturaleza no conceptual, por ello inexpresable en palabras, salvo las palabras desconceptualizadas de la obra de arte literaria.

En las artes temporales este tipo de experiencia puede identificarse con la aprehensión rítmica del objeto, la cual es estimulada por la organización del objeto según criterios métricos. La métrica (y el ritmo que promueve) alcanza su manifestación más notoria en el ámbito de la poesía, en la presentación marcadamente artificial de las estructuras lingüísticas que la forman y en la potenciación de su condición sensorial, sonora, mientras que en el cine, por la heterogeneidad de los

materiales que utiliza, la extensión con que se desarrolla y la linealidad irrecuperable de su despliegue, parecen ocultarse y eludir el análisis, aunque no su acción y eficacia, como trataremos de mostrar. Pero aprovechando esta ostentación que la poesía hace de su organización métrica abocada al ritmo, vamos a comenzar estudiando simultáneamente el concepto de ritmo en general y su funcionamiento en los textos poéticos, para, en un segundo momento, tratar de estudiar los estímulos métricos del filme y su función rítmica, en parangón con el modelo poético definido previamente.

El ritmo, «esa violencia que renueva el orden de todos los átomos de la frase» (Nietzsche), es la expresión misma del efecto estético del poema, pues en el ritmo se produce no ya la fusión de todos los planos y niveles del objeto poético, sino la incorporación de éste en su globalidad en el organismo mismo del observador y la supresión de la separación entre sujeto y objeto; todavía más, el ritmo es la forma de existencia estética del poema, pues sólo en su ejecución gobernada por las exigencias del ritmo alcanza consistencia y concreción, se vuelve sensible, el material abstracto del lenguaje que lo sustenta; ninguna manifestación del ritmo más genuina que los movimientos corporales con que acompañamos una pieza musical, movimientos que no son sustancialmente distintos del movimiento y la respiración interior que tienen lugar de manera casi imperceptible e inconsciente, pero en todo caso inequívoca, cuando leemos para nosotros un poema.

El lenguaje, basado en la abstracción, en la relación no necesaria, convencional y arbitraria entre significante y significado, constituye una de las proyecciones que separan al hombre de su entorno y de sí mismo. Ligado a la comprensión y al pensamiento, el lenguaje, en su funcionamiento habitual, deja a un lado lo sensible para aplicarse a lo conceptual, al plano del contenido.

Pero la materia propia del lenguaje, el sonido, es de naturaleza sensorial. El plano de la expresión modula la dimensión física y sensorial del lenguaje en cada lengua, vinculándola con el plano del contenido en una relación de solidaridad, según la cual ambas son inseparables: el contenido se manifiesta en una expresión y la expresión lo es de un contenido.

El decurso lingüístico ordinario impone a la expresión las leyes del contenido, la cadena fónica se organiza de acuerdo con las normas sintáctico-semánticas; apela a la mente del sujeto, que deberá obtener la información interpretando el significado de las unidades y de las relaciones gramaticales que contraen, es decir, sustituyendo la forma física de las unidades, que pierde todo valor, por su sentido.

El decurso poético, en cambio, sin prescindir de la organización del contenido, la somete al dictado de la expresión. El verso, decían los formalistas rusos, es un discurso organizado en su trama fónica total. El poema, como concatenación de sonidos y unidades melódicas, forma un todo estructurado: la trama fónica constituye el argumento poético en el que la lógica fónica y musical impera sobre la lógica de las acciones representadas o de los pensamientos formulados.

### 3. EL RITMO COMO REGULARIDAD Y COMO MOVIMIENTO

Sin duda, como ha mostrado Lenneberg, el ritmo es inherente a la producción del lenguaje en todo caso, «existe un ritmo de habla que sirve como principio organizador y quizá como aparato de cronometraje para la articulación». Pero en el habla, el ritmo se pliega a las necesidades del contenido. La naturalidad con que se produce no da lugar a excesivas variaciones individuales y su condición de esquema motor universal lo hace relativamente constante (Lenneberg, 1945: 134-147). Lo que ocurre en realidad es que el ritmo, de una manera más general, constituye un principio básico en el desarrollo de la actividad vital: «nuestra vida misma, afirma S. Langer (1967: 107), se mide por el ritmo, por nuestra respiración, por los latidos de nuestro corazón». Con todo, en el transcurrir de la vida, los ritmos se automatizan, se sumergen en niveles más o menos inconscientes de la mente y se empobrecen a causa de la preeminencia del pensamiento consciente y pragmático, difuminándose así la sensación de vida, el sentido del momento. No es de extrañar, pues, que en el habla el ritmo se reduzca a un fondo necesario para la articulación, que no se vuelve figura ni ocupa por tanto el foco de la conciencia, pues el sentido lo sustituye de inmediato, como tampoco es de extrañar que, a la inversa, en la poesía adquiera valor por sí mismo, vuelva a la vida, ya que el lado físico del lenguaje en el que se apoya necesita para su realización el aliento de cada lector. El poema «tiene que ser respirado» (Domin, 1986: 190), y no hay respiración posible si el ritmo no la conduce.

El ritmo, a su vez, se apoya en la medida, en la regularidad, en la previsión, es decir, en la métrica, pero va más allá, pues incorpora en el molde métrico abstracto toda la riqueza y variedad de la realización concreta, todos los formantes que comporta la pronunciación efectiva y los ecos afectivos y semánticos que pueden movilizar las unidades lingüísticas puestas a pleno rendimiento.

Por eso, una definición de ritmo como la de los formalistas rusos, «la alternancia regular en el tiempo de fenómenos comparables», por estar ligada en exceso al componente métrico, no es del todo adecuada e incluso contradice su condición más característica, pues atribuye al ritmo un matiz de fijeza y objetividad (por el carácter regular y comparable de los fenómenos) que, aun sirviéndole de base, queda trascendida en el dinamismo vital con que se despliega y ejecuta.

Más interesante resulta entonces una fórmula como la de Benveniste para quien *ritmo* significa, atendiendo rigurosamente a su valor etimológico, «forma en movimiento». Si la definición de los formalistas aproxima el ritmo a su base métrica, de carácter mecánico, la noción de forma en Benveniste, por el contrario, sin prescindir de la idea de «configuración», de «orden» incluso, que le es esencial, se aleja definitivamente de la fijeza y la objetivación, pues precisamente *rithmós* designa en griego «la forma en el momento mismo en que es asumida por lo que es movedizo, inestable, fluido, la forma de lo que no tiene consistencia orgánica... Es la forma improvisada, momentánea, modificable» (Benveniste, 1974: 333). La investigación de Benveniste, puramente filológica, resulta reveladora de aspectos inequívocos de lo poético, subrayando además su condición dinámica y, por tanto, vital.

En cuanto movimiento, el ritmo se encuentra ligado íntimamente a los organismos vivos, es un principio de vida; en el caso de la poesía el ritmo se presenta, entonces, como una característica de su ejecución que el texto promueve precisamente por estar organizado según criterios métricos, esto es, por disponer de forma regular ciertos estímulos.

Efectivamente, si aceptamos como punto de partida la definición de ritmo de los formalistas, asumiendo el papel que desempeña la métrica, descubrimos que el ritmo ha de ser cuestión de totalidad, porque sólo teniendo presente el conjunto podremos tener conocimiento de qué fenómenos comparables se producen y a qué intervalos. El ritmo parece exigir una percepción sinóptica y global. Pero su carácter sensorial, su manifestación a través de la linealidad sonora del lenguaje hacen imposible este tipo de aprehensión. El ritmo es un fenómeno, una respuesta corporal que la métrica y la condición de totalidad no sólo no contradicen, sino que estimulan, pues es la regularidad el factor que promueve la forma del movimiento al crear un sistema de expectativas por el que se rigen los impulsos fisiológicos que intervienen en la fonación. El ritmo es el movimiento corporal hacia un estímulo que se presiente en razón de su equivalencia con un estímulo sobrevenido en un momento anterior también equivalente en su ubicación temporal. Es la

anticipación del estímulo la que orienta las decisiones que dan forma a toda la sucesión de fenómenos sonoros, la que determina la entonación, la curva melódica, los énfasis intermedios; es, pues, la regularidad métrica la que dirige los movimientos del cuerpo y la que invita a enlazar unos estímulos con otros en una sucesión continua de anticipaciones que son a la vez evocaciones, puesto que el estímulo pre-sentido lo es por la propulsión de un estímulo precedente. El ritmo se halla precisamente en ese impulso de preparación de un nuevo acontecimiento cuando el anterior está finalizando, sin que el acontecimiento presenciado deba consumarse exactamente, pues basta con que mantenga el sistema de relaciones que vincula los extremos y da forma a los intervalos. Pues el ritmo se basa en la concatenación ininterrumpida de los estímulos, en la presencia en un acontecimiento de los acontecimientos que lo impulsaron y de los acontecimientos en que se habrá de transformar, en la tensión vivida en cada momento (presente) entre la energía que parece consumirse y la que empieza a brotar.

Anticipación y evocación, memoria y expectativa son los dos momentos subjetivos que regulan y conforman el ritmo, el dibujo que hace en el cuerpo del lector la pronunciación del poema; no han de entenderse, pues, como dimensiones de una subjetividad mental y semántica, sino corporal, sensible y emotiva; por eso, más que de memoria y expectativa tal vez haya que hablar de un impulso hacia adelante que lleva la huella del estímulo que lo proyectó. Se observará, entonces, cómo en el ritmo se realiza aquella condición de actualidad permanente característica de la experiencia estética, pues cada momento de la lectura es un impulso que conserva el principio y anticipa el final. «El ritmo poético es la actualización de ese pasado que es un futuro que es un presente: nosotros mismos. La frase poética es tiempo vivo, concreto; es ritmo, tiempo original, perpetuamente recreándose» (Paz, 1976: 66). Y este fluir constante de la temporalidad se alcanza precisamente por la inscripción del sentido en los movimientos corporales en los que el ritmo sobreviene y es experimentado por el receptor.

#### 4. EL RITMO CINEMATOGRAFICO

Uno de los sentidos de la palabra «poesía» es el que resulta de identificarla con «verso» y, por tanto, de oponerla a «prosa». La diferencia fundamental entre ambas se encuentra en el carácter de la organiza-

ción métrica, sistemático y prioritario en la poesía, coyuntural y accesorio en la prosa. Antes de analizar los mecanismos métrico-rítmicos del cine, conviene preguntarse por una aplicación al mismo de este par de conceptos (poesía o verso y prosa) u otros homólogos.

La sutileza del ritmo cinematográfico, la irreversibilidad de su fluir lineal y la heterogeneidad de los elementos recurrentes han llevado a diversos teóricos a considerarlo como prosa: Adorno y Eisler (1981: 122-123), por ejemplo, hablan del carácter de prosa del cine, en completa contradicción con las repeticiones y las relaciones musicales de simetría.

Y efectivamente, es cierto que la organización cuantitativa del filme no sólo no se impone con la contundencia con que lo hace la del poema sobre la página, sino que resulta imperceptible a la mirada atenta, pero ingenua del espectador.

En mi opinión la situación es más compleja tanto en el cine como en la misma prosa artística, y ello porque las unidades mensurables que intervienen en estos casos no son las unidades fónicas elementales (sílabas, pausas, acento) que intervienen en el verso, sino unidades compuestas y no siempre homogéneas.

Por supuesto, puede haber un cine prosa, un cine organizado exclusivamente en función de la anécdota que quiere contar, narración elemental y directa, mera exposición de acontecimientos sucesivos no sometida a medida ni proporción, o sometida sólo accidentalmente. Pero en este tipo de cine la intención (orientación) estética aparece debilitada, la posibilidad de una respuesta afectiva global y conformada, que implique totalmente al espectador, sería remota, pues el ritmo es precisamente el principal factor en el que queda absorbido el ánimo entero del espectador y configura el sentido en una experiencia sensorial y connotativa (significación icónica y no convencional), gracias a su trabajo de renovar el orden de todos los átomos del plano y de llevar las modulaciones del movimiento de la imagen y su sentido al organismo del espectador en ese acompañamiento corporal tan característico.

Por eso nos interesa principalmente el cine poesía, es decir, el cine que superpone a la organización lógico-narrativa, basada en la coherencia significativa de los acontecimientos sucesivos, una organización formal, es decir, que utiliza los elementos en que los contenidos se manifiestan pero vinculándolos por sus propiedades materiales y formales específicas y no por lo que significan. Esto es, así como el ritmo

del poema se apoya en la sucesión proporcionada de sílabas, acentos, pausas..., que son elementos constituyentes de las unidades de significación, pero se combinan, independientemente de su significación, según criterios cuantitativos de índole formal y material, el ritmo del cine se apoyará en los valores sensoriales, plásticos y formales de la imagen y la banda sonora, organizados según su naturaleza sensorial, plástica o formal, y no por su sentido inmediato. Es este desfase entre la organización del significante, que persigue la proporción y el ritmo, y la organización narrativa, basada en la coherencia secuencial de las acciones significativas, el que abre paso a toda una ola de rebotes y de ecos que transforman el sentido directo, denotativo y conceptual, en un sentido denso y difuso, connotativo y emocional, al tiempo que lo infunden corporalmente en el ánimo del espectador, en movimientos anímico-corporales en los que ese sentido se experimenta con precisión.

Lo que ocurre es que en la contemplación del filme respondemos a los estímulos métricos sin una conciencia plena de su existencia, como ocurre, por otra parte, con el poema, cuando la lectura nos absorbe y olvidamos el carácter artificial de su presentación gráfica.

Así pues, en su homología con la literatura, postulamos una doble condición del filme, narrativa, imitación de acciones, y poética, sometida a la medida y la proporción. En cuanto narración, el flujo de imágenes cinematográficas presenta una sucesión de acciones desde una mirada que las funda, organiza y expone; como poesía, la sucesión de imágenes ya no muestra acciones sino que ofrece estímulos sensoriales que se invocan mutuamente, independientemente del acontecimiento que contribuyen a representar. Analizaremos a continuación los tres niveles en que, según mi opinión, se pueden configurar estímulos rítmicos: la banda sonora, el montaje y la narración.

#### **4.1. La banda sonora**

Dentro de la banda sonora identificamos tres componentes que pueden formar conjuntamente el movimiento rítmico o bien alternativamente o bien en exclusiva.

#### 4.1.1. *La música*

Como ya señalamos, el uso abundante de la música en el cine constituye el indicio más evidente de que persigue los efectos estéticos del ritmo, aunque frecuentemente no trate sino de simularlos. Esto último es lo que ocurre cuando la música acompaña a la acción o anuncia cierto tipo de acontecimientos, puesto que sigue fielmente el movimiento narrativo, el curso de las acciones, su funcionalidad es enfática y redundante, como cuando al final de *Casablanca* subraya melodramáticamente la despedida de Rick y Elsa, ya de por sí melodramática. No remueve los átomos de la imagen, sino que los dobla o comenta innecesariamente. Para no caer en la prosa vagamente poetizante, la música debe marcar su propio camino que, por no tener significado propio, puede actuar, transformando, enriqueciendo (pues es claro que el sentido inmediato no se pierde) el de las imágenes: un ejemplo es el de la película de Greenaway *El contrato del dibujante*, donde se suceden las confluencias y bifurcaciones entre los dos planos.

El papel rítmico de la música en el filme se reconoce en la índole de los demás elementos con los que entra en correlación y en el carácter sintagmático, lineal, y no paradigmático, de la misma; relación sintagmática, pues el ritmo es sucesión de estímulos que se evocan mutuamente, y no acumulación, y, consiguientemente, relación con elementos de su misma índole sensorial (música antecedente o consiguiente, silencio o voz humana), o de índole homóloga (efectos visuales, movimientos de cámara, juegos de luces: recuérdese la música visual).

Frecuentemente la música interviene para cubrir espacios vacíos, para mantener la impresión de movimiento continuo que el ritmo necesita en situaciones en que el tiempo se detiene, como ocurre en las pausas descriptivas: puede observarse, por ejemplo, la diferencia de tratamiento que tienen los planos descriptivos, en que toda expectativa de acción ha quedado suspendida, que parecen pedir acompañamiento musical, frente a aquellos en que se detiene el movimiento de un personaje, pero se conserva la expectativa de acción, a los que conviene más el silencio.

#### 4.1.2. *La voz humana*

Nos referimos con estos términos no sólo a los diálogos de los actores, sino también a cualquier voz en off que pueda intervenir; de hecho, lo que se trata de subrayar es el valor rítmico que puede tener el sonido continuado de las voces y no la interacción comunicativa de los personajes; aunque, claro está, este valor imprime un carácter específico a la interpretación cinematográfica que la aleja notablemente de la teatral.

Dicen Aumont y Marie (1990: 216) que «el número de informaciones vehiculadas por el tono de las palabras, por su ritmo, por el timbre de la voz, e incluso las connotaciones derivadas de la mayor o menor musicalidad del habla, se hacen evidentes y nos sorprende por la importancia que adquieren». Y en efecto, la banda sonora aprovecha todas las cualidades que la voz humana manifiesta; sin embargo, la información que puedan transmitir no es tan relevante de manera inmediata y localizada en un segmento, como en una segunda fase y de manera global, cuando el ritmo general condiciona toda la percepción y transforma el sentido natural de las acciones narradas. La expresión de las actitudes y los caracteres de los personajes del filme no procede tanto de la voz y sus modulaciones, a diferencia de lo que ocurre en el teatro. En cambio, es característico de la interpretación cinematográfica cierta delgadez y transparencia en la dicción y una indudable sobriedad en la gesticulación (recuérdese la parodia que hace Fernán Gómez en *El viaje a ninguna parte* del actor teatral que de repente se ve obligado a hacer un breve papel para el cine) que, en mi opinión, se debe al sometimiento de cada uno de los intérpretes a una dicción no uniforme, pero sí homogénea y armónica, que lleva el ritmo del filme.

Este carácter rítmico y totalizador de la voz humana queda subrayado en el caso de las películas que se contemplan en versión original con subtítulos, pues en ese caso las palabras pronunciadas se ven libres del peso de la significación y actúan como un fondo estrictamente musical y rítmico, en el sentido fuerte, pues van desfasadas del sentido y, por tanto, lo someten.

«La palabra debe evitar ser una mera paráfrasis de la imagen», señala Marcel Martin (1962: 184), y en otro momento: «El mayor peligro que acecha a los directores, proveniente del diálogo, es el que haga prevalecer la explicación sobre la expresión». Ambas afirmaciones subrayan, a mi modo de ver, dos características notables de la palabra en el cine:

1. Su función estructuradora, globalizante, es más un problema del director, como subraya Martin (1962: 185), que debe cuidar del conjunto, que de cada uno de los actores.

2. Su consistencia sensorial, más allá de la significación; es una palabra que actúa en cuanto estructura sonora más que en cuanto signo de otra cosa, exactamente igual que en la poesía.

Sin duda, esta generalización tiene sus excepciones que, como quedó señalado anteriormente, tienen que ver con los distintos géneros: ciertas formas de comedia, las que se fundan en la expresividad gestual, subordinan la palabra al movimiento de los actores, y entonces es éste el que soporta el ritmo y no la declamación sobria y cadenciosa. Pero no todas las comedias: piénsese, por ejemplo, en *To be or not to be*, que a pesar de referirse al mundo del teatro, basa sus efectos en la complejidad de las situaciones y no en la exageración de los gestos, y la palabra, declamada con un cuidado exquisito, con una detención que resulta caricaturesca precisamente si se considera desde la óptica teatral (piénsese por ejemplo en el momento en que el actor principal recita el famoso monólogo de Hamlet cuyo comienzo da título a la película), la palabra, decía, da un tono contenido y un sentido profundo a situaciones, por lo demás, bastante grotescas y disparatadas.

En fin, si el discurso verbal que potencia sus cualidades sonoras, melódicas y en definitiva rítmicas no es condición necesaria de la expresión cinematográfica, sí es, desde luego, muy característico, y permite distinguirla netamente de la teatral, basada, como ya afirmaba Hegel, en la totalidad del movimiento, es decir, en los desplazamientos internos y externos de los personajes.

#### 4.1.3. Ruidos

En la banda sonora considerada desde el punto de vista de la teoría de la información, la música constituye un ruido respecto del desarrollo narrativo; la música es externa al curso de los acontecimientos, no tiene justificación estructural (salvo contadas ocasiones) y resulta poco verosímil, de ahí el valor convencional y de síntoma de la intención estética que ya comentamos. En este sentido, es el único ruido tolerable. Los demás ruidos han de encajar en la globalidad del filme, y, por tanto, han de tener alguna función en el curso de la historia y alguna

justificación en relación con los acontecimientos narrados. Esto significa que en el transcurso del filme se producen múltiples ruidos ocasionales que sirven para exponer la acción, la situación, el ambiente, la actitud del personaje que los provoca, etc. Ello no impide que actúen rítmicamente, pero lo hacen entrando en correlación con fenómenos de distinta índole, por ejemplo, en *Psicosis*, en la secuencia del asesinato en la ducha la música se interrumpe y es sustituida por el ruido que hace el agua al salir, hasta que N. Bates cierra el grifo y la música reaparece: un ruido ocasional, justificado narrativamente, pues la mujer es asesinada mientras se está duchando, permite mantener la continuidad sonora y temporal del filme, eludiendo el acompañamiento musical, que resultaría excesivamente enfático y melodramático. En *Night on earth*, de Jim Jarmusch, los ruidos del tráfico urbano se van poco a poco transformando en la melodía repetitiva de la banda sonora, y viceversa.

Otras veces, la historia permite la irrupción de ruidos persistentes, paralelos a la acción, que constituyen una especie de fondo motivado por el lugar en que aquella se inscribe; ruidos naturales, como los de los ríos, el mar o los pájaros, o ruidos producidos por el hombre y sus instrumentos como los de las locomotoras que suenan a intervalos relativamente regulares en *Deseos humanos*, de Fritz Lang. Constituyen motivos rítmicos propiamente narrativos, extraídos de las circunstancias de la acción narrada, pero tratados en virtud de su condición sensorial, sometidos a recurrencias más o menos regulares, entre sí y con otros motivos sonoros, de manera que afectan al ánimo del espectador por su propia consistencia sensorial, más allá de su valor directo. Más adelante veremos el modo particular de actuación sobre el espectador.

He analizado por separado estos tres aspectos de la banda sonora para exponer sus características específicas, pero es evidente, y así ha quedado comentado, que frecuentemente forman una trama sonora unitaria organizada métricamente, esto es, sometiendo a distribución y alternancia regular los diversos motivos, con independencia de su valor narrativo. Es curioso, por ejemplo, cómo la edición autónoma de la banda sonora de *Paris Texas* conserva algunos diálogos que armonizan perfectamente con las partes musicales contiguas.

Esta trama sonora totalizante en la que confluyen ruidos, música y voces evoca fácilmente la definición del poema como «discurso organizado en su trama fónica total», y en efecto, desempeña el mismo papel que la versificación en la poesía. En mi opinión, aunque no utiliza

como materia inmediata la imagen en movimiento que define al cine, no por ello deja de ser netamente cinematográfica en la medida en que actúa sobre la aprehensión de la sucesión de fotogramas para conferirle un carácter estético, es decir, sensorial y complejo, subjetivo y afectivo, que la percepción únicamente visual alcanza con más dificultad. Sin embargo, hay aspectos métrico-rítmicos más específicamente cinematográficos que ahora vamos a examinar.

#### 4.2. La narración

Puede parecer contradictorio incluir a la narración como un factor métrico orientado a la aprensión rítmica del filme, cuando hemos repetido que el ritmo, para conformar un efecto estético, debe trazar su recorrido al margen de la lógica de las acciones contadas, precisamente para «musicalizarlas» y transformar su sentido. Pero nos referíamos antes a una relación de convergencia y disyunción entre dos regímenes de acontecimientos, los estímulos sensoriales del ritmo por un lado, y las acciones y su orientación en la trama, por otro. Las acciones y demás unidades narrativas se ofrecen como unidades métricas precisamente cuando se desprenden de su orientación y se vuelven sobre sí mismas para ser consideradas en su intensidad propia, y no en una cadena de acontecimientos concatenados lógicamente. Y esto se consigue por medio del relato repetitivo.

Como se sabe, en las relaciones temporales de frecuencia Genette distingue el relato iterativo, que narra una sola vez una acción o acontecimiento que se repite con ciertas variaciones de matiz en la historia («todos los años visitábamos al abuelo»), del relato singulativo que cuenta los acontecimientos tantas veces como tienen lugar en la historia; llamamos repetitivo al relato singulativo cuando un mismo acontecimiento ocurre y es contado más de una vez (cuando el relato expone cada visita al abuelo). Por supuesto, la repetición puede tener una función narrativa, renovar la expectación, por ejemplo; pero, es claro que, cuando se desvincula de la sucesión de acontecimientos, el acontecimiento repetido deja de remitir a sus causas y consecuencias (narración), para remitir a otras ocurrencias del acontecimiento que, en distribución regular actúan entonces como estímulos rítmicos. Por ejemplo, en *Un lugar en el mundo*, de Adolfo Aristarain, la carrera desafiante que el niño con su carro tirado por un caballo emprende con la

locomotora que llega al pueblo se repite cuatro veces, y si bien la primera y la última podrían tener una justificación narrativa, las intermedias constituyen momentos de intensidad rítmica, producidos por la narración (son intrínsecos al relato), pero al mismo tiempo desplazados de ella para constituir una sucesión propia. Lo mismo ocurre con los desplazamientos andando por los caminos que realizan los cómicos de *El viaje a ninguna parte*.

Particularmente interesante me parece el caso de *Los pájaros*, el filme de Hitchcock, en el que la recurrencia de la aparición de pájaros agresivos, que se va intensificando gradualmente, empieza siendo rítmica (pues la narración parece referirse a la relación amorosa entre los protagonistas, y los pájaros no son más que un elemento del entorno), para acabar confluyendo con la narración (pues la incertidumbre que permanece se refiere al acoso de estos animales, y se disuelve la primera), sin dejar de ser rítmica, pues la narración no acaba de renovarse ni de resolverse, simplemente los acontecimientos reiterados van *acentuándose* de manera periódica.

### 4.3. El montaje

El montaje es la organización de los planos de un filme según ciertas condiciones de orden y tiempo. El concepto de «plano» es en cambio ambiguo y problemático pues se aplica al tamaño (primer plano / plano general / plano medio), a la movilidad de la cámara (plano fijo), o a la duración ininterrumpida de un segmento de película. Retenemos esta última acepción, en combinación parcial con la primera. La película es una sucesión de planos (duración) que van sucediéndose y transformándose, por ejemplo, cambiando de tamaño.

Dice Lotman (1979: 83) que «el efecto cinematográfico propiamente dicho se produce a partir del momento en que un plano se compara a otro, es decir, a partir del momento en que en la pantalla surge la *narración*».

Si bien lo primero, esto es que el efecto cinematográfico procede de la comparación de planos, parece cierto, en cambio, lo segundo, la identificación de efecto cinematográfico, comparación de planos y narración, es, en mi opinión, más discutible, pues la narración surge como un efecto casi convencional del pacto entre texto fílmico y espec-

tador y, en todo caso, puede surgir ya del primer fotograma, cuando éste suscita interrogaciones acerca del devenir de los acontecimientos.

Desde luego, la sucesión de planos es el vehículo que adopta la narración en el caso del cine y su organización es fundamentalmente narrativa cuando está regida por el único criterio de exponer sin más la sucesión de acontecimientos: pero la aprehensión narrativa compara, relaciona acontecimientos o acciones (esto es, los comportamientos que constituyen las funciones narrativas), pero no planos, es decir segmentos de película con un contenido iconográfico, sí, pero independientes de su significación narrativa, como las sílabas o los acentos, que articulan el ritmo con independencia de la significación de la palabra que los manifiesta.

Se notará, entonces, que el efecto cinematográfico, si hemos de conservar la definición de Lotman es, más que la narración, el ritmo, pues en el caso de que los planos sean susceptibles de comparación por sí mismos y no por su sentido, tal comparación habrá de referirse a las formas de la imagen y sus variaciones (tamaño y duración del plano, relación con la cámara, etc.), esto es, a los aspectos visuales y sus semejanzas-recurrencias, y no a los semánticos.

Cuando la comparación de planos, para conservar la expresión de Lotman, aunque parece claro que se trata de una operación inconsciente o intuitiva, en la que el espectador se deja guiar por los estímulos sensoriales de la imagen, lleva al espectador a descubrir repeticiones y equivalencias entre ellos, éste se ve impulsado a anticipar la regularidades futuras, y ese movimiento anticipatorio es la forma que el ritmo adquiere cuando se inscribe en el organismo del espectador.

Pero no hay que confundir este movimiento que realiza el cuerpo mismo del sujeto, movimiento fundamentalmente sensorial, con la incertidumbre sobre el futuro de los acontecimientos, por lo tanto con la anticipación de su resolución, que es más bien intelectual y, desde luego, narrativa. En el primer caso hay *ritmo*, como en *Ciudadano Kane*; en el segundo, *suspense*, como en *El tercer hombre*.

Cuando las cimas de intensidad del ritmo coinciden con el planteamiento, el recuerdo o la resolución de las incertidumbres narrativas, el ritmo y el suspense se superponen, y el primero no es sino una forma de énfasis. Cuando, por el contrario, hay tensión y alternan las confluencias con las bifurcaciones, la asimilación rítmica de la sucesión se impone, formando la respuesta estética. Entiendo que esta tensión y desfase entre la organización del plano y la sintaxis narrativa es el

equivalente visual de la música y la métrica en la poesía, y produce efectos semejantes, es decir renueva el sentido y lo vuelve sensible, experimentado sensorialmente.

Hay una definición de ritmo cinematográfico (Chartrier, Martin, 1962: 159) muy citada que puede servir de base para explicar su funcionamiento:

«Un plano no se percibe del principio al fin de la misma manera. Al principio se le examina y sitúa; aparece, si se quiere, expuesto. Entonces, se presta una atención máxima, para captar el significado, la razón de ser del plano, al gesto, palabra o movimiento que hacen progresar la acción. Después, la atención se atenúa y si el plano se prolonga surge el aburrimiento y la impaciencia. Si cada plano termina exactamente cuando baja la atención, siendo reemplazado por otro, la atención se mantendrá sin cesar interesada, poseyendo el film un ritmo. El ritmo cinematográfico no es, pues, la aprehensión de las relaciones temporales existentes entre los planos, sino la coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de atención que suscita y satisface. No se trata de un ritmo temporal abstracto, sino de un ritmo de atención».

Como subraya el propio Marcel Martin, hay poco que añadir a esta excelente definición de ritmo. Efectivamente, el ritmo es cuestión de aprehensión, por lo tanto subjetiva, que hay que localizar en el organismo del espectador (en sus movimientos de atención) antes que en el objeto que la suscita; sin embargo, el objeto prevé los movimientos del espectador en su estructura, en su particular modo de organización, los momentos de atención han de tener su correspondencia formal en circunstancias del filme, en aspectos del plano mismo procedentes de su propia naturaleza visual y temporal.

La combinación de los dos elementos constitutivos del plano, la duración y el tamaño, es aquí fundamental: la duración como marco en el que se manifiesta el movimiento, el tamaño como expresión de la intensidad, pues el ritmo no es sino la realización de relaciones de intensidad en las relaciones de duración (Mitry, 1966: 419): la expectativa de una intensidad que cuando se satisface se renueva. Podemos vincular la intensidad y el ritmo con lo que Deleuze (1984: 131 y ss.) llama *imagen-afección*, que identifica precisamente con el primer plano (tamaño e intensidad); en la imagen-afección el movimiento deja de ser de traslación (que implica duración) para convertirse en movimiento de expresión, que implica intensidad, pero también potencialidad, tensión y tendencia, así pues expresión y anticipación, pero a causa de su intensidad intrínseca y no del estado de cosas que representa (Deleuze, 1984: 145).

El primer plano, o sus equivalentes formales, como algunas tomas anguladas o encuadres paradójicos, juegan, entonces, el papel de jalones métricos, cimas de intensidad que regulan la atención y el movimiento interno del espectador con medios visuales. A ellos habría que añadir, en un nivel de concreción más elevado, cercano a la representación y, por tanto a la narración, la recurrencia de colores, el tratamiento de la imagen con filtros que deforman la tonalidad de la fotografía, y, sobre todo, la regulación de las luces y las sombras, los blancos, los negros y los grises cuya alternancia regular y gradual constituye un estímulo fuerte que mueve el organismo del espectador y constituye el sustento rítmico de algunos filmes emblemáticos como *Dies irae*, de Dreyer.

En suma, el montaje, considerado en sentido amplio, abarca y actúa sobre todos los estímulos cuya organización métrica da lugar a la experiencia rítmica del filme. El método de trabajo de una montadora, Agnès Gillemont, que suele utilizar un esquema de conjunto de la película, escrito unas veces sobre papel pautado y otras sobre papel de contabilidad, al que llama significativamente «partitura» o «trenecito», revela la necesidad de tener en cuenta el peso y la duración de los distintos elementos que intervienen en el filme, sus correlaciones, repeticiones y amalgamas, en fin, sus cualidades sensoriales consideradas en su cantidad y en su posición con respecto a las de su misma naturaleza. «Se trata de hojas similares a las de la mezcla de sonido, pero preparadas desde el principio del montaje, que evolucionan con él; es el montaje de la película pasado a papel, lo que permite sentir su ritmo, sus repeticiones»<sup>1</sup>, o mejor, puesto que el ritmo sólo se siente en la percepción del filme, observar panorámicamente, en su totalidad, los estímulos que habrán de desencadenarlo.

## 5. CONCLUSIÓN

Al comienzo de este trabajo reuníamos dos definiciones de ritmo, una ligada al objeto que lo promueve, definición básicamente métrica:

---

<sup>1</sup> Seguimos el testimonio de Dominique Villain (1994: 49-51). Agnès Guillemont ha montado diez películas de Jean-Luc Godard, cuatro películas de François Truffaut, etc. Sus partituras son útiles para cuestiones de construcción, para revelar la duración inadecuada de algún plano, la necesidad de un sonido determinado en un momento determinado, la desaparición excesiva de algún elemento, etc., todas ellas cuestiones que afectan a la aprehensión sensorial del conjunto, es decir, al ritmo.

alternancia regular en el tiempo de fenómenos comparables; y otra definición que, remitiéndose todavía al objeto, implica sobre todo su realización en el sujeto, la forma del movimiento. Quisiera ahora para terminar intentar conjugar estos dos aspectos a propósito del ritmo cinematográfico.

Como se vio, en el desarrollo del filme intervienen tres órdenes de estímulos rítmicos, tres clases de fenómenos sometidos a alternancia regular: los auditivos de la banda sonora, los visuales de la imagen y los narrativos de las acciones y los acontecimientos, que, por otra parte, se manifiestan también de manera sonora y visual. La regularidad no es el ritmo, sino la circunstancia que lo provoca porque lleva a anticipar los estímulos futuros y así crear ese movimiento interior organizado que es el ritmo propiamente dicho. Por ello no es de extrañar que las regularidades del cine no sean rígidas, ni sistemáticas, ni numerosas, ni del mismo orden (como ocurre en el verso libre, que va transformando sus propias regularidades, en vez de repetir las de la manera sistemática y absolutamente previsible propia de la métrica tradicional): para provocar el efecto rítmico basta con que el plano invoque un estímulo futuro de los planos siguientes, y esto puede hacerlo por medio de cualquiera de los tipos de fenómenos que hemos considerado y analizado por separado. Sin embargo, en el caso de la percepción cinematográfica tales fenómenos actúan conjuntamente, planteando sutiles homologías funcionales entre la imagen, el sonido y el suceso, que, no lo olvidemos, constituyen los estímulos métricos, pero no son todavía ritmo, el ritmo es la experiencia motora que tenemos del objeto en la cual vivimos su sentido, y esa experiencia es una respuesta unitaria a los estímulos sinestésicos. Que no haya un movimiento de traslación efectivo, como en el baile, no significa que no haya experiencia del movimiento. El ritmo, la forma del movimiento, incluye, en virtud de su carácter anticipatorio, la llamada cinefantasía, gracias a la cual podemos vivir un movimiento (no pensarlo) sin necesidad de ejecutarlo, como cuando nos disponemos a realizar una acción que se ve abortada por cualquier causa, pues «una fase muy pequeña del movimiento (por ejemplo, una ligera contracción muscular) puede bastar para representar al movimiento entero» (Sartre, 1940: 107; *vid.* también Gehlen, 1980: 225-227).

El ritmo del filme, subraya Michel Chion (1993:130), no es un fenómeno ni específicamente sonoro ni específicamente visual, pues la vista y el oído no son sino los canales por los que aprehendemos los fenómenos: «Después de haber entrado en el oído o el ojo, el fenómeno nos afecta en algún área cerebral conectada con las áreas de la

motricidad y sólo en este nivel es rítmicamente descodificado», siendo, naturalmente esta descodificación motora el ritmo mismo.

En fin, si Octavio Paz (1976: 278), ha resuelto esta condición sinestésica de la poesía diciendo que en la lectura del poema «oímos mentalmente lo que vemos», en el caso del cine podríamos decir que respiramos (rítmicamente, en un acto unitario) con el oído, la vista y la imaginación.

### Referencias bibliográficas

- ADORNO, TH. W. y EISLER, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- BENVENISTE, E. (1973). «La notion de «rythme» dans son expression linguistique». En *Problèmes de linguistique générale*, 327-335. París: Gallimard.
- CHION, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- DOMIN, H. (1986). *¿Para qué la lírica hoy?*. Barcelona: Alfa.
- GEHLEN, A. (1980). *El hombre*. Salamanca: Sígueme.
- LANGER, S. K. (1967). *Sentimiento y forma*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LENNEBERG, E.H. (1967). *Fundamentos biológicos del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1975.
- LOTMAN, Y. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MARTIN, M. (1962). *La estética de la expresión cinematográfica*. Madrid: Rialp.
- MITRY, J. (1966). *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*. México: Siglo XXI.
- PAZ, O. (1976). *El arco y la lira*. México: F.C.E.
- SARTRE, J.-P (1940). *L'imaginaire*. París.
- VILLAIN, D. (1994). *El montaje*. Madrid: Cátedra.

## **EL USO DE LOS DISCURSOS DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN**

**Miguel Rodrigo Alsina**

Universidad Autónoma de Barcelona

Sin entrar en la compleja discusión sobre los géneros, podríamos aceptar que los medios de comunicación producen, mayoritariamente, tres tipos de discursos: el periodístico, el publicitario y el lúdico. Pero ¿cómo son utilizados dichos discursos por la audiencia? Para intentar responder a esta cuestión he realizado una serie de cuadros que creo que pueden ayudarnos a comprender el uso de los discursos de los medios de comunicación. Pero quisiera advertir que la realidad social y discursiva difícilmente se puede encuadrar, a riesgo de simplificarla, ya que es muy compleja y mutable. Estos cuadros nos pueden servir, en primer lugar, para aclarar el fenómeno discursivo de los medios; en segundo lugar para constatar la riqueza de la realidad del mundo comunicativo, donde por ejemplo cada día aparecen híbridos como los denominados «reality shows»; y, en tercer lugar, para dilucidar los efectos pragmáticos de dichos discursos.

## 1. ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

En primer lugar, hay que plantear a qué mundos hacen referencia estos discursos.

### MUNDOS A LOS QUE SE REFIEREN

	REALIDAD	FICCIÓN
PERIODÍSTICO	X	
PUBLICITARIO	X	X
LÚDICO		X

Parto de la dicotomía realidad y ficción. Evidentemente el análisis ontológico de estas categorías desborda los límites y los objetivos del presente artículo. Pero quisiera dejar clara mi postura. Desde el enfoque constructivista de los mundos posibles, como nos recuerda Eco (1981: 186), el denominado mundo real es, como el mundo de ficción, una construcción cultural. Para el construccionismo la realidad se diferenciaría de la ficción por su facticidad y su referencialidad. La ficción tendría una facticidad y referencialidad distinta de la realidad. Por ejemplo, en los juegos de rol lo que se hace es imaginar y actuar en un mundo de ficción. Aunque recordemos el caso en el que una pareja de jugadores de rol asesinaron a una persona, convirtiendo la ficción en realidad. A veces la frontera entre realidad y ficción es una frontera blanda. En ocasiones, los protagonistas de las telenovelas han sido interpelados en su vida cotidiana por personas que se dirigían a ellos como si fueran los personajes de la telenovela. Sin embargo, como afirma Schmidt (1991: 10): «Desde el punto de vista social pragmático el dualismo “realidad-no realidad” es indispensable. Tanto el individuo como la sociedad han de poder responder a la pregunta ontológica casi automáticamente para poder preservar su identidad cognitiva y social». Quizás la piedra de toque de este dualismo está en la consensualidad de ciertos fenómenos. Evidentemente toda sociedad necesita la aceptación poco discutida de ciertos signos. Sin embargo, esta consensualidad casi automática puede verse alterada dando lugar a una polisemia de los conceptos. En estos casos la metacomunicación se hace necesaria ya que la convencionalidad semiótica es incierta y la opción del significado escogido debe ser explicitada. También pode-

mos constatar que cuando los referentes pierden estabilidad y consensualidad lo que queda al descubierto más claramente es la posición del enunciador en relación con el fenómeno descrito. Como comentaba Haro Tecglen (*El País*, 5-10-93) con relación al asalto del Parlamento ruso por las tropas dirigidas por Boris Yeltsin: «No sé quiénes son estos rusos que se alzan ni quiénes les combaten: hay nombres diversos. Las emisoras suelen emplear la voz “comunistas” frente a las “fuerzas del orden”: un lenguaje viejo pero tranquilizador para los camisas viejas del anticomunismo (...). Otros (las repúblicas rusas) dicen “el pueblo” frente a los “golpistas”, que son Yeltsin y sus tanques; hay quien emplea para los sublevados el término de “leales” (al Parlamento, a lo constituido), mientras algunos les acusan a ellos de “golpistas” (...), porque si derriban a Yeltsin, interrumpirán el “proceso electoral” (que él quiso imponer disolviendo de pronto el Parlamento). Hay quienes les llaman “los conservadores”, como diciendo que se oponen al progreso que representa Yeltsin; no así el segundo periódico, que considera que el término “conservador” está reservado para personas decentes, y que ahora emplea para los ¿sublevados?, ¿defensores?, ¿parlamentaristas?, ¿legalistas?, el nombre unánime (en todas sus páginas) de “ultracomunistas”. Entiendo que quiere decir que comunistas son todos, pero unos más que otros (...), y, por tanto, son punibles, mientras los otros son admisibles».

La información periodística pretende ser un reflejo de la vida cotidiana, incluso en su excepcionalidad. El periodismo nos muestra lo que ha pasado, lo que pasa y lo que podría pasar. En su producción discursiva, el periodista hace una interpretación de los acontecimientos que ha de estar en sintonía con las enciclopedias de sus destinatarios para que sea aceptada por éstos.

La publicidad hace también referencia a la vida cotidiana. La publicidad está entre la ficción y la realidad. En la publicidad se crea una representación del mundo que va de la realidad, de acuerdo con los parámetros de la vida cotidiana, a un mundo mágico.

Los discursos lúdicos de los medios de comunicación serían aquellos que tienen una función de entretenimiento. Los discursos lúdicos tienen unas reglas distintas de las de la vida cotidiana. La ficción sería el elemento común de las películas, los telefilms, las telenovelas o radio-novelas, las tiras cómicas de los diarios, etc. En dichos discursos, aunque pueden hacer referencia a la realidad de la vida cotidiana, ésta es puesta entre paréntesis. Quizá se podría afirmar que son zonas de uso de sentido limitadas, porque están circunscritas a unos momentos

---

determinados y porque para su interpretación aplicamos criterios distintos a los que rigen el sentido común. Se produce una situación semejante a la de un juego. Recordemos con Núñez (1992: 440) que «cuando uno juega se sitúa en dos niveles lógicos diferentes: el nivel primero: el juego (es decir, actividad improductiva, ficticia, gratuita) y el metanivel que lo define como tal y que lo enmarca (el saber que se juega). Inscrito en tal paradoja, el juego es posible si el jugador lo asume y no pretende resolverla, si tiene presente que participa en una situación convencional, ficticia y, al mismo tiempo no lo tiene presente». Además, en nuestro caso se da un supranivel que es el del observador, que si quiere disfrutar del juego debe identificarse con los protagonistas para que se dé una relación emotiva vicarial.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que todos estos discursos de los medios de comunicación están muy interrelacionados, y que las fronteras son más delgadas y blandas de lo que se piensa. No son pocos los casos en que la ficción y la realidad se confunden en los medios. Por ejemplo, en 1992 hubo una polémica en Estados Unidos (*El País*, 7-7-92) sobre la mezcla de la ficción y la realidad en los informativos norteamericanos mediante la realización de docudramas. Esta hibridación es muy patente en los denominados «infoshows» que sería un género que incorpora elementos de ficción y de entretenimiento a la información.

También los medios han sido acusados de mentir en sus informaciones (véase: «Les petits mensonges de la television» en *Actuel*, marzo 1992 o el dossier «Médias, Mensonges et Démocratie» en *Le Monde Diplomatique*, febrero 1992). En ocasiones podemos apreciar una cierta fascinación de los medios por los casos de mixtura entre la realidad y la ficción. Esto sucedió en el asesinato, en diciembre de 1993, de la actriz brasileña Daniella Pérez. Su supuesto asesino fue otro actor, Guilherme de Padua, que actuaba como su novio en la misma telenovela. En el tratamiento del principal diario de Brasil, *O Globo*, se producía una confusión permanente entre los acontecimientos reales y la propia telenovela. Eran dos narraciones que se iban confirmando hasta crear una visión unívoca de los personajes (Rodrigo y Veloso, 1994).

## 2. FUNCIONES COMUNICATIVAS

Es posible que esta interrelación entre la ficción y la realidad haga que en los tres tipos de discursos se manifiesten, aunque con características diferenciadas, las mismas funciones comunicativas. De hecho cualquier comunicador hace saber, hace creer y hace sentir. Pero en cada tipo de discurso lo hará de una forma distinta y, además, se atribuye socialmente de forma predominante a cada uno de los discursos una función específica:

FUNCIONES COMUNICATIVAS			
	SABER	HACER CREER	SENTIR
PERIODÍSTICO	información periodística	opinión	sensacionalismo
PUBLICITARIO	información publicitaria	persuasión	impacto
LÚDICO	ejemplificación de la realidad	representación	emoción

El discurso informativo se caracteriza porque hace saber. Pero también puede tener una función de hacer creer, de persuadir. Por ejemplo, en los artículos de opinión mediante diferentes estrategias argumentativas se pretende hacer creer la adecuación de un determinado punto de vista. Además en el periodismo también se puede hacer sentir cuando mediante un reportaje, el fotoperiodismo, ciertas imágenes de televisión o algunos sonidos radiofónicos se transmite un material periodístico que afecta a la sensibilidad del receptor. Es evidente que ante determinados acontecimientos el periodismo tiende a emocionalizar los hechos. Sin embargo, se sigue considerando el discurso periodístico como eminentemente informativo, es decir, como un hacer saber.

En ocasiones se pueden romper las reglas tácitas de la sensibilidad colectiva y entonces se habla de periodismo sensacionalista. Por ejemplo, recordemos la polémica que se generó en Italia por la publicación de las fotos de Federico Fellini durante su agonía en la UVI (*El País*, 23-10-93).

La publicidad pretende hacer creer. La persuasión es la estrategia discursiva fundamental de la publicidad. Es decir, se trata de hacer creer en determinadas cualidades de un producto asociando a éste una serie de connotaciones. Si bien es cierto que hay cierta publicidad que lo que pretende básicamente es hacer saber, por ejemplo, los anuncios por palabras. Aquí se nos plantea claramente el problema de la delimitación entre la publicidad y la información que ya he tratado en otro artículo (Rodrigo, 1995).

También hay cierta publicidad que va dirigida a hacer sentir. Por ejemplo, algunas de las campañas de la marca Benetton pretenden impactar en las emociones de la audiencia. La Dirección General de Tráfico en su campaña, iniciada en 1992, «Las imprudencias se pagan... cada vez más» busca incidir, asimismo, en la conducta del receptor mediante un impacto que afecte a sus emociones.

En los discursos lúdicos lo que se pretende fundamentalmente es hacer sentir, ya sea en concursos, en telenovelas o en películas. Por consiguiente, se podría aceptar que estos discursos deberían estudiarse dentro de la sociosemiótica de las pasiones (Rodrigo, 1994).

¿Hasta qué punto en los discursos lúdicos no hay también conocimiento? Es indudable que con estos discursos también se hace saber. Se hace saber porque, por ejemplo en las películas, se produce una ejemplificación de la realidad. Cuando tomamos una escena de ficción como un ejemplo de la realidad, la convertimos en un modelo de esta realidad. Así pues, es igual que sea una ficción porque la hacemos funcionar como una realidad ejemplar. Incluso ciertas obras de ficción pretenden aproximarse más a la realidad y para ello señalan que están basadas en hechos reales o se mezclan imágenes de ficción y realidad. Hay ciertas situaciones históricas y sociales en que los únicos referentes que tenemos son discursos de ficción.

¿Es aceptable plantearse hasta qué punto hay ficciones más creíbles que otras? Los discursos lúdicos son representaciones que tienen sus propias reglas. Una representación aunque corresponda al mundo de la ficción ha de ser creíble. En ocasiones en una obra de teatro hemos encontrado que el personaje representado no resultaba creíble. Desde la perspectiva de la construcción social de las emociones está bastante claro que hay unas reglas heurísticas de las emociones que ponen de manifiesto la mayor o menor habilidad de las personas para transmitir emociones (Rodrigo, 1993: 25).

Como habrá podido apreciar el lector, hasta ahora no he conseguido diferenciar claramente los tres discursos descritos. Considero que la

clasificación de estos discursos puede concretarse mejor a partir de los contratos pragmáticos que proponen que por la dicotomía realidad/ficción o por sus funciones comunicativas.

### 3. LOS CONTRATOS PRAGMÁTICOS

Todo comunicador ha de tener en cuenta a sus destinatarios y la relación comunicativa que quiere establecer con ellos. En toda relación comunicativa se establecen una serie de contratos pragmáticos con los destinatarios, de forma que éstos hagan el uso adecuado, desde el punto de vista del comunicador, del discurso. El destinatario ha de saber cuál es la finalidad del mensaje, cómo se puede usar e incluso qué efectos puede producirle. En el caso de que el destinatario no aceptara el contrato pragmático propuesto por el comunicador, el discurso perdería su virtualidad.

#### CONTRATOS PRAGMÁTICOS CON LOS DESTINATARIOS

PERIODÍSTICO	fiduciario	
PUBLICITARIO		manipulador
LÚDICO		lúdico

¿Para qué sirve, en principio, la información periodística si no es para hacer saber? ¿Qué sucede si el destinatario no cree que determinada información sea verdad? Nos encontraríamos ante un saber cuestionado, la información no haría saber. Por consiguiente, para que un discurso sea efectivamente informativo debe darse un contrato pragmático fiduciario. Se ha de creer que aquello lo que dice es verdad, que ha sucedido realmente así. Si un diario, por ejemplo, no tiene credibilidad, sus informaciones pierden virtualidad y no sirven para informarse. Durante la dictadura del general Franco este contrato era para algunos sectores de la población muy débil y, por consiguiente, la credibilidad de los medios de comunicación era muy baja.

Este contrato pragmático fiduciario es fruto de la institucionalización y la legitimación del papel de periodista. Es decir, en la historia de nuestras sociedades el trabajo del periodista se ha ido profesionalizando hasta convertirse en el especialista que narra el acontecer diario.

Pero no hay que pensar que este contrato pragmático fiduciario es inamovible. A pesar de la institucionalización del *rol* de periodista, los medios de comunicación han de luchar permanentemente por su credibilidad, por renovar diariamente este contrato. Para velar por el mismo algunos diarios han instituido la figura del defensor del lector que pretende ser una especie de cláusula de salvaguarda para velar por la veracidad del discurso periodístico informativo y hacer las rectificaciones necesarias si fuera procedente.

Hay que tener en cuenta que cualquier lector puede poner en duda una información concreta porque tiene otras informaciones distintas o hace una interpretación diferente de los hechos. Pensemos que un contrato es una propuesta de pacto para que las cosas sean de una manera y no de otra. Es decir, estamos en una negociación, aunque sea una de las partes —los medios de comunicación— la que hace las propuestas. Es interesante recordar lo que apunta Verón (1990: 14): «Desde el punto de vista del receptor, la noción de objetividad se basa en un extraño juego que consiste más o menos en lo siguiente: un discurso sobre unos acontecimientos de actualidad será considerado objetivo cuando el receptor tenga la sensación que si él hubiera estado allí donde los acontecimientos se produjeron, los habría descrito más o menos de la misma manera». Es decir, que nos encontramos ante una negociación de subjetividades o intersubjetividad.

También es posible que algunos medios de comunicación aparentemente informativos no busquen llevar a cabo este hacer saber sino más bien un hacer sentir. La prensa sensacionalista a veces ha producido informaciones falsas, pero esto no le ha hecho perder lectores. De Fleur y Ball-Rokeach (1982: 60) nos recuerdan que el diario sensacionalista norteamericano *Sun* inventó en el siglo pasado unas informaciones sobre «pruebas científicas» de la existencia de vida en la Luna. Cuando el engaño fue denunciado por otro diario, los lectores no se indignaron con el diario porque el fraude les había divertido. En la actualidad existe un autocalificado «Semanario de información» (sic) titulado *Noticias del Mundo* (20/II/1995) que en una portada recogía la supuesta fotografía de Jesucristo en el cielo de Somalia y la victoria de un caballo de tres patas en una gran carrera. Evidentemente sólo un lector extremadamente ingenuo se creerá estas informaciones, mientras que otros simplemente pretenderán leer narraciones divertidas.

En ocasiones este contrato pragmático fiduciario puede quedar en suspenso. Así, el 28 de diciembre de cada año, el día de los Santos Inocentes, los medios de comunicación introducen una información inven-

tada. Este día hay un cambio de reglas, sin que se cuestione la credibilidad general del medio, éste publica una noticia falsa. Hay una suspensión parcial del contrato pragmático fiduciario y se establece una especie de contrato pragmático lúdico por el que el lector intenta descubrir cuál es la noticia inventada. Esto se puede hacer porque el destinatario conoce el juego propuesto.

Cuando un espectador, oyente o lector descubre que un mensaje es publicitario lo que se suele preguntar es cuál es el producto o servicio que se publicita. En ocasiones el discurso publicitario, inicialmente, oculta lo que nos quieren vender. Pero, aún así, el espectador al darse cuenta de la naturaleza del discurso pretende imaginar o descubrir de qué se trata. Con el discurso publicitario se propone un contrato pragmático manipulador. Manipulación entendida como un hacer hacer, es decir, como hacer que otro haga una acción.

Toda publicidad va dirigida, como finalidad última, a la actuación del destinatario. Aunque explícitamente no diga que haga o deje de hacer algo, el destinatario con su experiencia comunicativa sabe que este mensaje no sólo pretende hacer saber o hacer sentir, aunque también lo haga, sino que la finalidad es que él haga alguna acción (en sentido general, ya que también puede ir dirigido a la no acción). La publicidad no es un discurso que se agota en sí mismo sino que va dirigido a la acción del destinatario. La virtualidad del discurso publicitario es hacer hacer.

¿Qué sucede si un programa de entretenimiento nos aburre? Esto significa que no se cumple el contrato pragmático que nos propone. En el discurso lúdico nos encontramos con un contrato pragmático lúdico. Se está jugando sobre todo con la emocionalidad.

Así, por ejemplo, cuando nos explican un chiste se propone un contrato pragmático lúdico por el cual la narración ha de ser divertida. Pensemos en el chiste sobre dos semióticos que se encuentran en la calle, uno dice: «Hola», y el otro piensa: «Hum, ¿qué querrá decir?». No sé si este chiste tiene mucha gracia, en cualquier caso es el lector el que se la debe encontrar. Un chiste es un tipo de narración que necesita una inevitable cooperación del oyente para que se complete. Al oírlo intentamos descubrir la gracia dándonos cuenta del mecanismo del chiste. Para ello buscamos conexiones semánticas (por ejemplo, dobles sentidos), recuerdos de situaciones (por ejemplo, la actualidad política), otros chistes, etc. Si no conseguimos encontrar la gracia se dice que no hemos entendido el chiste, cuando en realidad lo que no hemos sabido es completarlo, perfeccionarlo. En cualquier caso cuando nos cuentan un chiste si no hacemos una sonrisa, aunque sea de

compromiso, nos podemos ver en la cruel tesitura de volver a sufrir su narración. Porque con el divertimento del oyente se perfecciona este contrato pragmático. Este efecto es el signo para que el chistoso se dé cuenta de que la narración ha sido finalizada por el oyente.

En el ámbito del discurso lúdico, por un lado, estamos ante un discurso que ha de provocar un entretenimiento. Por otro lado, este discurso nos sitúa ante un mundo de ficción que es muy rico en mundos posibles y donde el juego es un elemento esencial.

Wittgenstein (1983: 82) afirmaba que «para una clase extensa de casos en que se utiliza la palabra “significado” —aunque no para todos los casos en que se utiliza— esta palabra puede explicarse de la siguiente manera: El significado de una palabra es su uso en el lenguaje». Así, pues, podríamos decir que el significado de los discursos es su uso, y no es posible dar un significado correcto a un discurso sin tener en cuenta qué tipo de discurso es. Por ello me parece esencial, para establecer una tipología posible de los discursos de los medios de comunicación, el estudio del uso que de los mismos se hace.

### Referencias bibliográficas

- DE FLEUR, M. L. y BALL-ROKEACH, S. (1982). *Teorías de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.
- ECO, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- NÚÑEZ, R. (1992). «El juego y la experiencia de los mundos posibles». En *Investigaciones Semióticas. IV*, vol. I, 437-442. Madrid: Visor Libros.
- RODRIGO ALSINA, M. (1993). «Per a una anàlisi constructivista del discurs emotiu». *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura* 15, 21-29.
- (1994). «Sociosemiòtica de las pasiones». En *Semiòtica y modernidad*, I, J. M. Paz Gago (ed.), vol. 225-232. A Coruña: Universidade A Coruña.
- (1995). «Redefiniendo el concepto de información». *Voces y culturas* 7, 59-76.
- RODRIGO ALSINA, M. y VELOSO, R. (en prensa). «La veracidad y la verosimilitud en el discurso periodístico: El caso Daniela Pérez». En *VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiòtica: «Mundos de Ficción»*, Murcia, noviembre 1994.
- SCHIMDT, S. J. (1991). «Més enllà de la realitat i la ficció? El destí del dualisme en l'era dels mitjans de comunicació de masses». *Periodística* 4, 9-22.
- VERON, E. (1990). «La construcción sociale des événements». *Periodística* 2, 9-16.
- WITTGENSTEIN, L. (1983). *Investigacions filosòfiques*. Barcelona: Laia.

## LECTURA DE LOS «*RELATOS DE VERDAD*» EN EL SIGLO XVIII: DE LAS CAUSAS CÉLEBRES AL SUCESO CRIMINAL

Laura Serrano de Santos

Los estudios dedicados al emplazamiento teórico de la crónica de sucesos en su particular definición paraliteraria tuvieron sus inicios en las líneas preteóricas de Merleau-Ponty (1960) en 1954, que se vieron pronto secundadas por las distintas aportaciones de Seguin (1956, 1959, 1965, 1982) que emparentaba esta forma de narración con el romance de ciego y el folletín.

Con Roland Barthes (1962) la crónica de sucesos alcanzará una de las más rigurosas calificaciones y su estructura quedará fijada de tal modo, que dejará el campo lo suficientemente abonado para las matizaciones y desarrollos de posteriores investigaciones: Auclair (1963, 1966, 1970, 1982), Schulmann (1971: 244-252), Burgelin (1974: 98-103), Christin (1973), Aubague (1980), Sorbier (1983), Lecerf, ed. (1981), Monestier (1982-1983, 1986), Frandon (1984) y Serrano de Santos (1994).

Sin embargo, entre las puntualizaciones recibidas por el llamado por nosotros *suceso criminal*<sup>1</sup>, hay un destacado grupo de estudios proce-

---

<sup>1</sup> Suceso criminal es la forma de narración cuya *lectura literaria* (si bien, en este caso, *paraliteraria*) la dota de tal rango. Establecemos así una diferencia de perspectiva

dentos de especialistas en cuestiones literarias que atañen al siglo XVIII cuya enjundia para nuestro objeto de estudio, así como para la iluminación del fenómeno literario en general, ha sido la responsable de que su comentario sea el centro y propósito de este artículo, pues muchas de las contribuciones teóricas al *suceso criminal* han venido de caminos cercanos a él: causas célebres, ejemplo, anécdota, novela trágica, folletín, etc.

Con este motivo se comentarán aquí los valiosos trabajos de Sgard (1974: 459-470), Favre, Sgard y Weil (1978: 199-225), Moureau (1978: 126-134), Lever (1979: 577-593), Jechova (1980: 3-18), Lüsebrink (1980: 153-162), Rimbault (1981), Thiesse (1981) y Nies (1986: 184-196).

Jean Sgard (1974: 459-470), especialista en literatura neoclásica, se ocupa de la figura de Gayot de Pitaval y de su obra *Causes célèbres et intéressantes avec les jugements qui les ont décidées* (1734)<sup>2</sup>. Para empezar, constata cómo en la concepción que se tiene de *literatura* hasta el siglo XVIII, se había excluido la *historia verdadera* (Sgard, 1974: 469); esto es obvio para la *Teoría de la Lectura Literaria* (Cabada Gómez, 1994), puesto que, hasta la revolución romántica y su consiguiente lectura literaria de la escritura como *expresión*, primaba la lectura aristotélica, que lee la escritura como *imitación*, discerniendo lo literario (a la sazón, *poético*) como *imitación* de lo histórico (Cabada Gómez, 1992: 83-92).

Sin embargo, Sgard (1974: 468) reivindica para las *causas célebres*, no un estatuto de literatura popular o infraliterario, sino la reflexión sobre la posibilidad de un título plenamente literario. Las razones para tal adscripción no son otras sino la propia labor de Gayot de Pitaval. Éste asocia, según Sgard (1974: 459), dos formas de narración aparentemente contradictorias: la *relación popular* y la *exposición jurídica*. Pero el *quid* de tal literariedad está según Sgard (1974: 465) en que

notre conteur va donc imiter la nature dans la mesure où celle-ci imite le roman; il va retrouver dans la réalité les archétypes du récit, essentiellement ceux de la nouvelle tragique.

---

con el marchamo *crónica de sucesos* que en el ámbito de la comunicación (y no de la literatura) recibe una lectura histórica en cualquiera de sus variantes: ideológica, sociológica, política, jurídica, etc. (Serrano de Santos, 1994). Por otro lado, especificamos nuestro interés en el tipo de *suceso criminal*, dejando por el momento a un lado el *prodigioso* (cfr. Barthes, 1962: 228).

<sup>2</sup> Gayot de Pitaval y A. Fouquier son considerados como modelos por Caro Baroja (1969: 186) de lo que luego serán las causas célebres españolas (cfr. asimismo Ferraz Martínez, 1992: 720-722).

Así, si hasta el siglo XVIII sólo era literario (en tanto *poético*) lo *imitativo*, Sgard lo que trata de hacer es describir las causas célebres como *imitadoras de la imitación*, que no otra cosa era la *novela trágica*. Por ello, este artículo de Sgard es particularmente valioso porque nos introduce en la consideración literaria de un género —las causas célebres<sup>3</sup>— que, al igual que el *suceso*, había sido apartado de la Historia de la Literatura por las convenciones de la propia *Literatura*. A pesar de que actualmente no prime la *lectura clásica*, sino la *moderna* (que lee como ficción) (Cabada Gómez, 1992, 1994)<sup>4</sup>, el acierto de Sgard (1974: 465) reside en que, desde el siglo XX (lejos del XVIII y libre de la mimesis aristotélica), propugna la consideración literaria de las causas célebres aduciendo razones del más clásico cariz imitativo, si bien en versión quintilianista; y ello se debe a que Sgard se refiere directamente a Pitaval que sí es del siglo XVIII y, por tanto, todavía se halla circunscrito a las convenciones miméticas.

Otra estudiosa que va a proseguir estas consideraciones acerca de Pitaval y sus *Causas célebres* va a ser Hana Jechova (1980: 3-18), que mantiene que las *relaciones de sucesos, causas célebres o crímenes sensacionales* se presentan en el siglo de las luces como documentos puros con pretensiones moralizantes. A pesar de lo cual, sigue Jechova, la literatura comienza a penetrar en esos documentos de forma que, en algunos casos, *es difícil establecer una frontera entre lo documental y lo literario* (cfr. Lever, 1979: 578) quedando en la incertidumbre. Pese a ello, Jechova pretende en su artículo mostrar la *literarización*<sup>5</sup> de algunos de estos *sucesos*. No se puede olvidar —Jechova (1980: 4)— que en el siglo XVIII es el hombre en sí mismo lo que impera; por ello, su comportamiento es formado y determinado por las circunstancias en que se encuentra<sup>6</sup>. Se une a esto el interés que causa en el siglo

<sup>3</sup> En España, Ferreras (1972: 259-313), sin embargo, califica la *novela de crímenes* como «uno de los productos más simplificados de la paraliteratura» y se refiere a las *Crónicas de Tribunales* (aparecidas en España un siglo más tarde que en Francia), considerándolas «reales historias del suceso» que «intentan comunicar periodísticamente los crímenes reales que acontecen en el mundo». No obstante, reconoce que «el crimen real se hincha periodísticamente, como se hinchan las catástrofes, los accidentes, los suicidios: estamos ya, y en pleno siglo XIX, en plena sección de sucesos». Ahora bien, Ferreras no especifica si su catalogación paraliteraria es actual o histórica.

<sup>4</sup> Al hablar de las convenciones de la propia LITERATURA *desde hoy*, es claro que nos estamos refiriendo a su LECTURA. Por esta razón, no se puede echar en olvido como dice Cabada Gómez (1982: 10) que «una forma de lectura es un factor, dentro del funcionamiento literario de una sociedad, al que se puede considerar coproductor de literatura, pues coopera en la producción de una *obra* con su significado».

<sup>5</sup> Cfr. Botrel (1993: 173) cuando se refiere en idénticos términos al «proceso de literaturización del suceso».

<sup>6</sup> Estas ideas del más puro estilo rousseauniano dejaron una huella de considerable percepción hasta hoy, ya que muchos de los postulados neoclásicos todavía perduran. La

XVIII todo lo excepcionalmente humano, máxime cuando se toma *como verdadero*. Precisamente, Pitaval (cfr. Sgard, 1974: 459-470), autor de las *Causas célebres* (1734), deja constancia del rechazo humano por lo falso de la «más bella ficción y de la atracción placentera por lo verdadero cuando se une a lo maravilloso» (Jechova, 1980: 8). Rehusando la *ficción* en nombre de la veracidad —sigue Jechova—, Pitaval quiere dar al público un nuevo tipo de lectura: relatos sensacionales que representan hechos fuera de lo común; y todo ello se justifica por la autenticidad de tales eventos. En contra de sus intenciones, Jechova (1980: 9) encuentra la *literarización* de las *Causas célebres* cuando su autor las compara con las *bellas tragedias* (¡Qué difícil es escaparse de la Literatura! o como diría Barthes, del Lenguaje; cfr. también Burgelin, 1974: 100). En este momento el autor sitúa dichas causas *reales* (es decir, históricas) en el contexto de lo *literario*, aunque su primer interés es la moralización de dichas historias y su resolución jurídica.

Más tarde, en 1792, August Gottlieb Meissner imita a Pitaval en Alemania <sup>7</sup> con *Auszüge aus Kriminal-Akten und Geschichten* con la diferencia —dice Jechova (1980: 12)— de que éste hereda el espíritu de Pitaval, pero situando estas historias en otro nivel de lectura. No se dirige Meissner a los aficionados a la jurisprudencia, sino a un extenso público ávido de novedades... *literarias* <sup>8</sup>.

Mientras que Pitaval no ofrecía retratos de los *personajes*, sino cuadros judiciales, Meissner se interesa por la psicología del criminal, juzgando a éste como inocente, siendo la sociedad la responsable de la formación del individuo (Jechova, 1980: 13). De esta manera, Meissner reemplaza el documento por una *ficción* de tesis, mezclando los sucesos sucedidos con motivos lacrimógenos e *inverosímiles*. La disolución,

---

irresponsabilidad del hombre trae consigo importantes consecuencias: en lo literario, por ejemplo, se va difuminando el héroe y el *malo* deviene en enfermo o marginado. Como dice E. Sullerot (1970: 137): «La responsabilité est atténuée, Satan ayant des complexés».

<sup>7</sup> Cfr. este proceso con el del *autor* propio de la *lectura clásica* (*imitativa, poética y verosímil*) que se constituye *genérica* por cuanto acrecienta el caudal de lo ya aportado (Cabada Gómez, 1994: 168-172).

<sup>8</sup> Análogamente, Ferreras (1972: 229) cuenta cómo en el s. XIX, Vicente Caravantes publicó entre 1859 y 1861 sus *Anales dramáticos del crimen o Causas célebres españolas y extranjeras* con el siguiente resultado: «Con Caravantes, y dada la preparación o especialidad del autor, los crímenes adquieren carta de naturaleza en la novela por entregas; desgraciadamente la obra debió de tener gran éxito y las *imitaciones y vulgarizaciones van a abundar a lo largo de los años*. Si Caravantes se cuida del aspecto jurídico del crimen, sus *imitadores y secuaces* van a preocuparse únicamente de la descripción del mismo». La cursiva es nuestra y es utilizada para llamar la atención sobre el proceso (*para*) *literario* a partir de la *imitación* de lo pretendidamente histórico.

la frontera, la elección es, en último caso, del *lector*. Considera Jechova (1980: 14) que se puede disfrutar de los documentos tomándolos como literarios y se puede leer también literatura no como *verosímil*, sino como *auténtica* (lectura histórica).

La importancia del artículo de Hana Jechova es fundamental no sólo por abordar la *literariedad* del *suceso criminal*, sino por hacer responsable a la acción conjunta de texto y *lectura* (cfr. Cabada Gómez, 1980, 1981, 1982, 1989, 1992, 1994).

Siguiendo con la exposición de estos estudios neoclásicos, tomamos el que elabora Sgard en colaboración con Robert Favre y Françoise Weil (1978: 199-225) en el cual se ocupan de lo ajustado al término *fait divers* en 1734. Sabido es que tal concepto no existía en el siglo XVIII (como es mencionado en Romi, 1962; Seguin, 1965, y Auclair, 1982, ya que no se constata hasta 1863 con la aparición del *Petit Journal*) y, sin embargo, según Favre, Sgard y Weil, es posible la mención de otros términos de cierta equivalencia en la *Gazette d'Amsterdam*, en *Le Pour et Contre* de Prévost (que nutrirá al *Mercure Suisse*), así como en *Anecdotes et Lettres Secrètes*. Estos sustantivos son los siguientes (Favre, Sgard, Weil, 1978: 200):

1) *Fait avérés, phénomènes* que dan cuenta de *prodigios*, esto es, de lo imposible verdadero.

2) *Caractères et exemples*, que sirven de pretexto a un comentario moral. Dan cuenta de lo posible.

3) *Relations, aventures, anecdotes, histoires*: todas ellas son probadas (*avérés*), localizadas y datadas y, a pesar de ello, se remiten a lo literario.

Estas tres clases de sustantivos denotan el carácter histórico e informativo de la narración del hecho (*avéré, récent, nouveau*) o el carácter excepcional (*extraordinaire, singulier, admirable*); también anuncian la emoción que se habrá de suscitar (*effrayant, horrible, tragique, plaisant, merveilleux*). A partir de estas denominaciones, y puesto que el *canard* se registra ya en el ámbito de lo literario gracias a su introducción en la Institución por estudiosos como Seguin (1956, 1959, 1965, 1982, 1983), Botrel (1993), Caro Baroja (1969, 1986), Marco (1977) o García de Enterría (1973, 1983), probarán cuán cerca del *canard* se hallan las noticias dadas por el abate Prévost por cuya proximidad merecen la categoría de literarias.

El *suceso* como construcción, como producto fabricado, es evidente para estos autores (Favre, Sgard, Weil, 1978: 207) y, desde Pitaval,

pimer *conservador de sucesos*, se puede considerar que sus causas célebres, junto con las noticias de Prévost, son portadoras de dos principales funciones: reguladoras del discurso social y, a la vez, vehículos de lo lúdico. Esta última consideración del *suceso* como entretenimiento, le confiere la categoría genérica (Favre, Sgard, Weil, 1978: 211) <sup>9</sup> puesto que para ello se ha de tener muy en cuenta el papel del *lector* (Favre, Sgard, Weil, 1978: 213); si bien Sgard (1974) postulaba en su artículo anterior una reflexión sobre la literariedad de las causas célebres de Pitaval (apoyada firmemente por Jechova, 1980), aquí los tres autores califican abiertamente como *literarias* las causas de Pitaval y las noticias de Prévost.

La figura de Charles Dufresny, dramaturgo neoclásico, va a constituir el punto de atención de François Moureau (1978: 126-134) que en su artículo reflexiona sobre la verdad y la *verosimilitud* de lo que llama ciertos soportes de realidad cuales son los *sucesos*. La dedicación de este autor a los *sucesos* viene dada a través del dramaturgo Dufresny que estuvo a cargo de una de las publicaciones literarias más antiguas de Francia, creada en 1672. Da cuenta Moureau de la cantidad de relatos de creación que se dan como transcripciones de lo real (Moureau, 1978: 127). Aparte del hecho de las diferentes versiones que los narradores hacían de distintas *noticias o relaciones*, la ambigüedad de la creación también se encuentra en el contraste que se produce entre las precisiones de lugar y tiempo y la convención de los *nombres galantes* atribuidos a los personajes de dichas *noticias*. Dufresny es consciente —dice Moureau (1978: 132)— de que la exaltación del *suceso*, de la narración del pequeño hecho verdadero, conduce directamente a lo literario. Aunque se trata de un brevísimo artículo, su interés radica en la constatación temprana que hace Dufresny acerca de la incorporación de la verdad como *verosímil* (Moureau, 1978: 131).

En un posterior trabajo Moureau (1980: 19-28) presenta la siguiente definición de *suceso*: «le fait divers *n'existe* <sup>10</sup> que par le récit qu'on en donne: il est signe». Lo cual no hace sino retomar la postura de Barthes (1962). Señala, además el valor pedagógico que emparenta los *exempla* con los *canards* o con las *gacetas* del Antiguo Régimen francés y estudia las distintas versiones acerca de un *suceso* que narró las atrocidades sexuales del marqués de Sade a una joven viuda. El tratamiento de *exemplum* que recibió este relato queda puesto de manifiesto por

<sup>9</sup> Del mismo modo, Botrel (1993: 173) habla de la «función estética y social que puede tener el *suceso*».

<sup>10</sup> La cursiva es nuestra.

Moureau (1980: 22), que, además, muestra cómo se recuperó el *suceso* y, por ello, cómo lo real histórico encuentra sus primeros *autores* literarios mediante los procedimientos de elaboración de la *verosimilitud*. Es asimismo sugerente ver cómo en el tratamiento de este *suceso*, se compara a Sade con un ya *personaje* folclórico al que de nada le vale su reciente rehabilitación histórica (como *persona*): Gilles de Rais, *Barba Azul*<sup>11</sup>.

Si Sgard (1974) y Jechova (1980) reflexionan sobre el *suceso* por la vía de las causas célebres, Maurice Lever (1979) hace lo propio atendiendo a las *Historias Trágicas* de François de Rosset, el primer traductor en Francia de la obra cervantina. El título de este artículo nos basta para su consideración literaria; particularmente nos causa interés porque desde él se observa ya un *desplazamiento* de un ámbito a otro bien distinto. Dice así: «De l'information à la nouvelle: les *canards* et les *histoires tragiques* de François de Rosset». Aboga en él por la consideración plenamente literaria de un gran número de relatos que tienen su origen en un *hecho real* como los crímenes, las inundaciones, etc., y que se mezclan con detalles inventados y exagerados formando una mixtura difícil de separar. Una gran parte de estos *sucesos* (los denomina *faits divers* avant la lettre) comportan una función moralizante que permite que el *suceso* sea *utilizado* como parábola. Según esto, se puede ver el estrecho parentesco con los *exempla* y, además, el hecho de que Rosset sea el primer traductor de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, deja de ser una casualidad para significarse como la continuación de todo un punto de vista que concibe la narración de lo real histórico con una función utilitaria que hace, al mismo tiempo, que este *uso* moralizante (bajo el signo del *prodesse* horaciano) desborde el hecho en sí. Esto ocurre cuando del relato con moraleja se pasa a la moraleja por el relato. Ya se había visto esto al tratar de los usos narrativos de Pitaval, el abate Prévost o Meissner (Sgard, 1974; Favre et alii, 1978, Jechova, 1980).

Lever (1979: 579) cuenta que la máxima atención era la suscitada por el *canard* de información (nótese la confluencia de literatura e his-

<sup>11</sup> El 9-11-1992 un tribunal de honor formado por nueve miembros rehabilitó la figura de Gilles de Rais, *Barba Azul*. Entre esos miembros figuraron el escritor Gilbert Prouteau; el presidente, Henri Jurany; el historiador, Henri Laborit, y el ex ministro, Michel Crépeau, que pidieron al Presidente de la República, François Mitterrand, y al primer ministro, Pierre Bérégovoy, «el restablecimiento absoluto de la *verdad histórica*» (Hermoso, 1992: 26). Pero ¿acaso puede borrar la Historia 500 años de Literatura máxime cuando se sigue confundiendo a Rais con Barba Azul porque se ajusta a un anterior tipo construido (ver Monestier, 1988: 52)?

toría) unido a la noticia marcada como *funesta, deplorable, lamentable, espantosa*, heredada del italiano Bandello cuyas *Historias Trágicas* causaron furor en la Francia de 1559 con la consiguiente *imitación* de Joseph de la Mothe, Jean Prévost, Jean d'Intras, Tourniol, Nervèze y otros. Cuando Rosset elabora en 1614 unas *Historias Trágicas* al modo de Bandello, Lever nos relata cómo Rosset *adapta* a los usos y costumbres de la época *canards* antiguos. De esta atemporización y literarización en función del gusto del público, Lever (1979: 587) extrae las siguientes conclusiones: el poder de Rosset no es, ni más ni menos que el poder de re-crear una *verosimilitud literaria* a partir de una información dada como verdadera. Esta *verosimilitud* (en el particular género de la *novela trágica*) consiste —prosigue— en producir misterios, en sugerir la presencia de fuerzas oscuras y amenazadoras <sup>12</sup>, en hacer admitir lo excepcional en la lógica del relato *produciendo un frisson nouveau* (Lever, 1979: 587). De esta manera, este autor sitúa la *historia trágica* en un terreno en el que confluyen a la vez *suceso* y *novela*, terreno en el que, por ende, se encuentran *verdad informativa* y *verosimilitud literaria*. Por consiguiente, Lever (1979: 593) juzga la *historia trágica* como la codificación de la información mediante estereotipos de la narración en cuanto *imitación* literaria; no de otra manera queda exorcizada la información, sino a base de que la insistencia de verdad se constituya como señal de artificio <sup>13</sup>.

Esta utilización de lo auténtico para la contemplación del relato en tanto que literario, se vuelve a encontrar en un artículo del alemán Fritz Nies (1986: 184-196), en el que abunda en la demanda de información por parte de las masas que dé más la impresión de autenticidad que las novelas realistas <sup>14</sup>. Por ello los periodistas *crearon* un tipo de textos al que denominaron *sucesos* en los cuales el redactor somete las noticias sensacionalistas a un tratamiento meticuloso (cfr. Auclair, 1966 o Christin, 1973: 55-56) quedando fijada una forma de narración que aún pervive.

Dicho tratamiento de la autenticidad es tan artificial hoy como en el siglo XVIII. Así nos lo describe Hans-Jürgen Lüsebrink (1980: 153-162)

<sup>12</sup> Cfr. Barthes (1962) y Auclair (1982: 63-90) a propósito de los conceptos de *enigma* y *suspense*.

<sup>13</sup> Ferreras (1973: 249-261) cita un único caso de un imitador de estas *historias trágicas* en España. Se trata de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, que en 1831 (¡cuánto retraso desde Bandello (1559) o Rosset (1614)!) publica *Galería Fúnebre de Historias Trágicas*. Siguiendo la tradición, el autor, «insiste constantemente en la veracidad de las novelas que siguen» y aludiendo a la ejemplaridad de las mismas sostiene que «todos los medios son buenos cuando se encaminan a purificar las costumbres».

<sup>14</sup> Por cuya *lectura literaria romántica* (cfr. Cabada Gómez, 1994) habían dejado de percibirse como relatos *verdaderos* en cuanto *verosímiles*.

en un artículo dedicado al tratamiento de los crímenes sexuales en las causas célebres del siglo de las luces. El autor hace hincapié en la construcción artificial por parte de Pitaval de hacer coincidir el universo representado y el discurso de la enunciación que se erige, a su vez, representante de la sociedad entera (Lüsebrink, 1980: 157). Este proceso no es, sino una labor de re-escritura que comporta operaciones de diversa índole cuales son: la puesta en relato del hecho mismo, la traducción del lenguaje jurídico especializado a un lenguaje accesible para el gran público, la culturalización e ideologización del hecho en el discurso del narrador, etc. Todos ellos son mecanismos responsables de hacer leer el enunciado del narrador como un discurso de *verdad* (cfr. *efecto de realidad* de Barthes, 1968: 84-99).

Caroline Rimabult (1981) distingue el *suceso* de la *anécdota* por el carácter de exactitud y *verosimilitud* del primero al ofrecer la indicación del lugar y la fecha (*hipotiposis* de Barthes) y ofrece estadísticamente la cantidad y temática de los *sucesos* que aparecen en las distintas publicaciones femeninas del siglo XVIII. En las siguientes líneas (Rimbault, 1981: 152) alude a cuestiones tan centrales como son *lectura*, *literatura* y *catarsis*:

La lecture d'un fait divers est un divertissement qui fait trembler; crimes, accidents, cataclysmes, bêtes féroces forment le lot commun d'une information féminine que parle à l'imagination plus qu'à la conscience des femmes.

Además, ve en el *suceso* una ejemplaridad y moralidad que vuelven «l'horreur douce et la misère digne». El hecho de la procedencia *real* (histórica) del *suceso* no se le oculta a Rimbault (1981: 153) que lo considera como pretexto (los formalistas rusos dirían *motivación*) para algo que no es sino artificial:

Le fait divers attire plus pour ce qu'il fait imaginer que pour ce qu'il dit réellement; la connaissance de l'événement n'est plus qu'un alibi!

Por último, Anne-Marie Thiesse (1981: 133) constata la sorprendente similitud de técnicas narrativas y presentación entre los *sucesos* y el *folletín*: los adjetivos estereotipados, el efecto sorpresa, los títulos (cfr. Auclair, 1966). Cuando un *suceso criminal* crea tal efecto de suspense que se sucede durante varios días (a veces semanas) rebasándose el

hecho en sí y manteniendo la expectativa mediante el consabido *continuará*, se estrecha el parentesco con la novela folletinesca <sup>15</sup>. De hecho, la *lectura* de un *suceso* puede provocar la exclamación: «¡Es un verdadero folletín!» y, a la vez, el autor de folletines aprovechará la existencia de *sucesos* (Thiesse, 1981: 134).

Reflexionando sobre la posibilidad de que el origen de la novela folletinesca pudiera proceder de los *sucesos*, Thiesse (1981: 135) constata que si es verdad que novelistas realistas y naturalistas recurren a menudo al *suceso*, no es menos cierta la tentación de los periodistas de dar a sus *sucesos* un toque *literario*. Es más, el interés del *lector de sucesos* se produce en la medida en que éstos suscitan una identificación entre él y el héroe criminal o la víctima. Más adelante, siguiendo con la comparación *fait divers/roman feuilleton* llega a decir Thiesse (1981: 136):

si le roman-feuilleton peut susciter l'illusion réaliste, ce n'est point tant pour petits effets de réel que parce qu'il présente un univers fictif comme le fait divers narre la réalité.

Todos los estudios anteriores están imbricados no sólo por el marco histórico elegido, sino porque desde diversos enfoques y puntos de partida, en dichas investigaciones las conclusiones se hallan hermanadas. Ya sea desde el estudio de las *causas célebres* de Pitaval o Meissner, ya desde las *historias trágicas* de Bandello o Rosset, ya desde las *relaciones y hechos probados* de las publicaciones de la época o desde los *relatos* de Dufresny, las *anécdotas* o incluso el *folletín*, lo cierto y común es que nos situamos ante determinados *relatos de verdad* que habían sido arrinconados a un cuarto oscuro lejano de lo entitativamente *literario*. Ahora bien, todos los autores anteriores observan en dichos relatos una *pretensión* de verdad reclamada desde las técnicas de esforzada situación espacial y local, que no otra cosa es la *hipotiposis*. Por otra parte, se constata un interés social por estos pedazos de *realidad*, lo que lleva a una construcción de las mismas a base de una *imitación de las imitaciones* vigentes como la novela trágica, etc. Es, precisamente, esta *imitación de imitación* (vertiente quintilianista de la *lectura clásica como imitación*, Cabada Gómez, 1992) la que hace posi-

<sup>15</sup> Cfr. Ferraz Martínez (1992: 1184). Por otra parte, ya aludió Barthes (1962: 226) a la inmanencia del *suceso*: «literariamente son fragmentos de novelas». El hecho de que «algunos sucesos se desarrollen en varios días (...) no rompe su inmanencia constitutiva, ya que implican una memoria extremadamente corta».

ble el parentesco entre *suceso* y *ejemplo*, *suceso* y *pliego de cordel*, *suceso* e *historia trágica*, *suceso* y *causa célebre*, *suceso* y *folletín*, etc., como quiera que todas estas formas concebidas como narraciones de lo real histórico, poseen la función utilitaria y pedagógica de la moraleja y la función lúdica del entretenimiento. Con estas dos funciones claramente señaladas, nos hallamos ante el *prodesse et delectare* que define la *lectura literaria clásica* (Cabada Gómez, 1994). De otro lado, la *lectura* de la verdad como *verosímil* es la piedra de toque de todas las formas anteriores y cuestión primordial de este artículo, que pretende demostrar esto mismo en lo que concierne al *suceso* como forma establecida de relato. La elección del *lector* de discernir lo histórico de lo literario es, a nuestro juicio, un elemento de primer orden ofrecido por estos autores, que hace posible distinguir una *lectura histórica* de la *crónica de sucesos* en tanto *comunicación* (verídica) y una *lectura literaria* del *suceso criminal* en tanto *literatura* (verosímil).

### Referencias bibliográficas

- AUBAGUE, L. (1980). *La Revue mexicaine Alarmal: Discours, Imaginaire et Société (Propositions d'approche du Fait Divers)*. Tesis Doctoral. Universidad Paul Valéry-Montpellier III (inédita).
- AUCLAIR, G. (1963). «Fait divers et pensée naive». *Critique*, 197, 893-907.
- (1966). «Meurtre, inceste et énigme. Étude comparée de presse». *Revue Française de Sociologie* VII, 215-228.
- (1970). *Le Mana Quotidien. Structures et Fonctions de la Chronique des Faits Divers*. Paris: Anthropos, 1982, 2.<sup>a</sup> ed. aumentada.
- BARTHES, R. (1962). «Structure du fait divers». *Médiations*. En *Essais Critiques*, 1964 (versión española: Barcelona: Seix Barral, 1967, 225-236).
- (1968). «L'effet de réel». *Communications* 11, 84-89.
- BOTREL, J. F. (1993). *Libros, Prensa y Lectura en la España del siglo XIX*. Madrid: Pirámide, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- BURGELIN, O. (1974). «Los Sucesos». En *La Comunicación de Masas*, 98-103. Barcelona: A.T.E.
- CABADA GÓMEZ, M. (1980). *Para una Teoría de la Lectura Literaria*. Anejo 1, vol. II de *Senara*. Vigo: Colegio Universitario.
- (1981). «Masificación de la forma de lectura burguesa: carácter residual y palabrista de la literatura». *Senara*, III, 253-287.
- (1982). *El rendimiento de la literatura según la forma de lectura*. Anejo III, vol. IV de *Senara*. Vigo: Colegio Universitario.
- (1989). *El MitoLiteratura. Introducción a la teoría mitológica de la literatura*. Santiago de Compostela: Milladoiro.

- (1992). «Francisco Ayala, lector paradójico». En *Francisco Ayala. Teórico y Crítico Literario*, A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro Chamorro (eds.), 83-92. Granada: Diputación Provincial.
- (1994). *Teoría de la Lectura Literaria (I. Frente a la lectura histórica)*. Madrid: Altorrey.
- CARO BAROJA, J. (1969). *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*. Madrid: Taurus, 1990.
- (1986). *Realidad y Fantasía en el Mundo Criminal*. Madrid: C.S.I.C.
- CHRISTIN, P. (1973). *Le Fait Divers, Littérature du Pauvre. Une étude d'un type de récit littéraire: le fait divers*. Tesis Doctoral dirigida por Robert Escarpit. Universidad de Burdeos III (inédita).
- FAVRE, R.; SGARD, J.; WEIL, F. (1978). «Le Fait Divers». En *Presse et histoire au XVIII<sup>ème</sup> siècle: l'année 1734*, P. Rétat y J. Sgard (eds.), 199-225. Lyon: Ed. C.N.R.S.
- FERRAZ MARTÍNEZ, A. (1992). *La novela histórica contemporánea anterior a Galdós (de la Guerra de la Independencia a la Revolución de Julio)*. Madrid: Universidad Complutense.
- FERRERAS, J. I. (1972). *La Novela por entregas (1840-1900)*. Madrid: Taurus.
- (1973). *Los orígenes de la Novela Decimonónica (1800-1830)*. Madrid: Taurus.
- FRANDON, I. M. (1984). «Fait Divert et Littérature. En marge d'une exposition». *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 4, 84, 561-569.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C. (1973). *Sociedad y Poesía de Cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus.
- (1983). *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor.
- HERMOSO, B. (1992). «Barba Azul, rehabilitado». *El Mundo*, martes, 10 noviembre, 26.
- JECHOVA, H. (1980). «Vers la Littérature des Faits Divers». *Cahiers de l'U.E.R. Froissart (Recherches en Lettres et Sciences)* 4, 3-18.
- LECERF, M. (ed.) (1981). *Les Faits Divers*. France: Larousse.
- LEVER, M. (1979). «De l'information à la nouvelle: Les Canards et les Histoires tragiques de François de Rosset». *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 4, 79, 577-593.
- LÜSEBRINK, H. J. (1980). «Les crimes sexuels dans les causes célèbres». *Dix-huitième siècle* 12, 153-162.
- MARCO, J. (1977). *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. (Una aproximación a los Pliegos de Cordel)*. Madrid: Taurus.
- MERLEAU-PONTY, M. (1960). «A propósito de los Sucesos». En *Signos*, 381-385. Barcelona: Seix Barral, 1964.
- MONESTIER, A. (1982-1983). *Le Fait Divers*. Catálogo del Museo Nacional y Tradiciones Populares. Ministerio de Cultura de Francia: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- (1988). *Los grandes casos criminales*. Madrid: Ediciones del Prado, 1992.
- MOUREAU, F. (1978). «Fiction, Narrative, Nouvelles et Faits Divers au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle: L'exemple du *Mercurie Galant* de Dufresny». *Cahiers de l'U.E.R. Froissart. Recherches en Lettres et Sciences Humaines* 3, 126-134.
- (1980). «Sade avant Sade». *Cahiers de l'U.E.R. Froissart. Recherches en Lettres et Sciences Humaines Valenciennes* 4, 19-28.
- NIES, F. (1986). «Nouveaux genres littéraires en France à l'époque du papier continu». *Romantische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 10, 184-196.

- RIMBAULT, C. (1981). *La Presse Féminine de Lange Française au XVIII ème siècle. Place de la femme et Système de la Mode*. Tesis Doctoral. École des Hautes Études en Sciences Sociales (inédita).
- RO(BERT) MI(CHEL) (1962). *Histoire de cinq siècles des Faits Divers*. Milán: Port Royal.
- SCHULMANN, F. (1971). «Regard sur le Fait Divers». *Esprit*, 244-252.
- SEGUIN, J. P. (1956). «Les Canards de Faits Divers de Petit Format en France au XIX siècle». *Arts et Traditions Populaires* IV, 1, 30-45; 2, 113-135.
- (1959). *Nouvelles à Sensation. Canards du XIX<sup>e</sup> siècle*. París: Armand Colin.
- (1965). *Physiologie du Canard*. París: Flammes et Fumées.
- (ed.) (1982-1983). *Les Canards de 19<sup>e</sup> siècle. Fascination de Fait Divers*. Catalogue de l'exposition 9 novembre 1982/30 janvier 1983. Musée-Galerie de la SEITA.
- SERRANO DE SANTOS, L. (1994). *Lectura Paraliteraria del Suceso Criminal*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid (e.p.)
- SGARD, J. (1974). «La littérature des causes célèbres». *Melanges Fabre: Approches des Lumières*, 459-470.
- SORBIER, F. (1983). *Récits de Gueuserie et Biographies Criminelles de Head à Defoe*. Berne, Franfort, New York, Nancy: Lang.
- SULLEROT, E. (1970). En *Entretiens sur la Paralittérature*, Arnaud, Lacassin, Tortel (eds.), París: Plon.
- THIESSE, A. M. (1981). *La Littérature Populaire en France (1900-1920)*. Tesis Doctoral. Universidad de París III (inédita).

# LA MONSTRUOSIDAD Y EL SIGNO: FORMAS DE LA PRESIGNIFICACIÓN EN EL RENACIMIENTO Y LA REFORMA\*

María José Vega Ramos

Universidad Autónoma de Barcelona

## 1. PRESIGNIFICACIÓN: MONSTRUOS, PORTENTOS, PRODIGIOS

Los sucesos que se producen *contra natura* se llaman *monstra*, *ostenta*, *portenta*, *prodigia*: San Agustín, en el *De civitate Dei*, precisa que se les nombra *monstra*, de *monstrare*, porque muestran alguna cosa, a la que significan; se llaman *ostenta*, de *ostendere*, *portenta*, de *portendere*, y *prodigia* porque dicen en la lejanía (*porro dicere*), esto es, porque predicen las cosas futuras (*De Civ. Dei*, XXI.8). Los monstruos, prodigios y portentos son medios por los que Dios manifiesta su presencia y su poder:

---

\* Con mi agradecimiento a la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel y a la Institución Cultural el Brocense de Cáceres.

Nobis tamen ista, quae... monstra, ostenta, portenta, prodigia nuncupantur, hoc monstrare debent, hoc ostendere vel praeostendere, hoc praediceret, quod facturus sit Deus, quae de corporibus hominum se praenuntiavit esse facturum, nulla impediende difficultate, nulla praescribente lege naturae (*De Civ. Dei*, XXI.9).

Cicerón, en el *De divinatione* (I.42.93) y en el *De Natura Deorum* (II.3.7), había propuesto ya las mismas etimologías, con observaciones semejantes, que son las que posteriormente se reencuentran, sin variaciones de sustancia, en el libro undécimo de las *Etymologiae* de San Isidoro:

Monstra vero a monitu dicta, quod aliquid significandum demonstrent, sive quod statim monstrent quid appareat, et hoc proprietatis est; abusione tamen scriptorum plerumque corrumpitur. Quaedam autem portentorum creationes, in significationibus futuris constitutae videntur. Vult enim Deus interdum ventura significare per aliqua nascentium noxia, sicut per somnos, et per oracula, quibus praemoneat et significet quibusdam vel gentibus, vel hominibus futuram cladem, quod plurimis etiam experimentis probatum est (*Etym.* XI.3).

Existe un grupo nutrido de términos latinos de la presignificación y de sus formas: además de *praesensio* y de los verbos *praesignificare* y *praenuntiare*, incluye los sustantivos que la tradición etimológica relaciona con la mostración y la ostensión, esto es, los monstruos, *ostenta*, portentos y prodigios. El ámbito de la presignificación, es, en general, y en sentido estricto, el de la larga tradición occidental de las artes divinadoras, pero penetra igualmente el discurso de la historia y la filosofía naturales, de la cosmografía, de la cronografía y de la *historia mundi*, así como el de las misceláneas y el de la literatura didáctica.

Hay varias implicaciones relevantes en la consideración del prodigio y de la monstruosidad como instancias de presignificación: en primer lugar, el prodigio y el monstruo se constituyen en significantes de un significado diferido o demorado, ausente en el momento de su aparición o de su nacimiento. En esto, se asemejan a los textos proféticos, que postulan una referencia diferida y que se presume «ausente» en el momento de la escritura. Por otra parte, sin embargo, los monstruos y los prodigios no son textos (aunque, como se verá, se comportan *como* textos) y requieren una estrategia interpretativa diversa. Al igual que las profecías, los monstruos y los prodigios suelen leerse como una alusión al presente del exégeta, y requieren una correlación de interpretaciones, la del monstruo o el texto y la de los hechos, que se refuerzan y

legitiman mutuamente. Como ellas también, los monstruos y prodigios suelen ser vaticinios *ex eventu* (posteriores a los hechos que presuntamente profetizan) o bien objeto de interpretaciones *post factum*; su descripción y difusión es también posterior a la de los hechos que anuncian o pre-significan, y suelen ser utilizados —descritos, interpretados, publicados— con fines políticos y religiosos. Ahora bien, mientras que las profecías pueden ser divinas (o reveladas) o alcanzadas por los hombres doctos, los prodigios son, en todos los casos, una forma de la manifestación de la voluntad de Dios, *more allegorico*, a todos los hombres.

Este artículo versa sobre los monstruos y prodigios entendidos como signos y como *praesensiones* o nuncios, y, más particularmente, se circunscribe a los años en los que florecieron las compilaciones de hechos portentosos, los tratados y las historias de la monstruosidad y las vastas crónicas de los prodigios acaecidos desde la creación del mundo. A pesar de estas restricciones, las ramificaciones de esta materia son muy notables y no podrán ser exploradas aquí en su totalidad: los monstruos y prodigios comparecen en varias disciplinas tradicionales, se imbrican con la situación política y religiosa del momento de su aparición, son objeto de la especulación historiográfica y cronológica, y están relacionados tanto con la filosofía natural como con la exégesis escrituraria.

## 2. TRES TIPOS DE TEXTOS: BREVE EXCURSO BIBLIOGRÁFICO

El siglo XVI asiste a la proliferación de los libros de prodigios, catálogos de portentos, historias de la monstruosidad y cronologías de hechos prodigiosos. El número de textos y la frecuencia de sus reimpressiones evidencian la singularidad de este fenómeno. No es éste el lugar apropiado para avanzar las causas posibles de este renovado interés por los hechos portentosos e insólitos, que es, en otros términos, un interés por las formas de la presignificación y por el seguimiento de las manifestaciones de la voluntad divina. Baste decir que ni los tipos de textos ni los modos de interpretación carecen de antecedentes clásicos: es notable, sin embargo, la creencia en la profusión y multiplicación de los hechos prodigiosos, y la abundancia de los libros que los relatan, de las hojas sueltas que los reproducen y explican y de los pan-

fletos que las recogen. Antes de abordar los mecanismos de la *praesensio*, es procedente señalar cuáles son los tipos de textos, qué historias catalogan e interpretan los signos prodigiosos, puesto que de esta tipología se siguen algunos corolarios relevantes para la comprensión del fenómeno de la presignificación.

La publicación de los libros de prodigios es especialmente notable, en cantidad y calidad, en el siglo XVI y a comienzos del siglo XVII, y, más particularmente aún, en los cincuenta años que median entre 1520 y 1570. Entre los años 1550 y 1563 aparecen los textos más prolijos, exhaustivos y relevantes, ya que su influencia se extiende a todas las obras publicadas con posterioridad. Las áreas geográficas en las que se produce una concentración significativa de textos sobre el prodigio son las de influencia germánica: es más significativo aún que los autores de las obras más importantes pertenezcan al ámbito evangelista, sean promotores activos de la reforma, estén en contacto con el círculo de Wittenberg, o, en general, puedan adscribirse a las tesis luteranas. De hecho, el catálogo más extenso y exhaustivo, el *Prodigiorum ac Ostentorum Chronicon* de Conrado Lycosthenes, fue condenado por la Iglesia católica e incluido en el índice de libros prohibidos dos años después de su publicación, y no hay que olvidar que Lutero y Melancthon son autores de un *libellus*, publicado en 1523, dedicado íntegramente a interpretar el significado de dos seres monstruosos y *contra natura*. Para obviar aquí una larga relación de los textos publicados en las décadas áureas de los *prodigiorum libri* en los que se basan estas páginas, se ha dispuesto la relación cronológica de los más relevantes en la *Tabula I*.

- 1531: P. Vergilius, De prodigiis
- 1532: Camerarius, De Ostentis
- 1532: F. Nausea, Liber Mirabilium
  
- 1552: Obsequens-Lycosthenes, Prodigiorum Liber
- 1553: Peucerus, Teratoscopia
- 1555: Frytschius, Catalogus Prodigiorum (I)
- 1556: Fincelius, Wunderzeichen (I)
- 1557: Lycosthenes, Prodigiorum ac ostentorum Chronicon
- 1557: Goltwurm, Wunderzeichen
- 1559: Fincelius, Wunderzeichen (II)
- 1560: Boaistuau, Histoires Prodigieuses
- 1561: A. Paré, Des Monstres et Prodiges
- 1562: Fincelius, Wunderzeichen (III).
- 1563: Frytschius, Catalogus Prodigiorum (II)

1570: Sorbinus, *Tractatus de monstribus*  
1575: C. Gemma, *Cosmocritica*  
1585: M. C. Irenaeus, *De monstribus*  
1591: A. Dubenus, *Catalogus Prodigiorum*  
1595: Weinrichius, *De ortu monstrorum*  
1595: J. Colerus, *Wunderwercken*  
1597: A. Angelus, *Wunderbuch*

1600-1662: C. Bauhinus, J. Landray, J-G Schenccius, J. Riolan, F. Licetus,  
J. Jonstonius, U. Aldrovandus, Stengelius, C. Schottus.

Este conjunto de textos, con ser homogéneo en cuanto al tipo de información, presenta algunas diferencias relevantes en la aproximación al signo prodigioso. Hay, al menos, tres grandes grupos que he designado con los términos más utilizados en el siglo XVI: *teratoscopia*, *catalogum* o *chronicon*, y *thaumatographia* o *historia monstrorum*. Los tres difieren tanto en los matices introducidos en la aproximación al fenómeno como en el «género» y en la disposición del texto.

### 1. *Teratoscopia*

La teratoscopia designa la rama de las artes divinatorias que se basa en la interpretación del prodigio y el monstruo: el término está acuñado a partir de la raíz *téras*, que designa, a la vez, un ser monstruoso y un signo. Casparus Peucerus es el responsable de su generalización en el siglo XVI al escogerlo para titular una de las partes principales de su *Commentarius de praecipuis divinationum generibus*, que es uno de los tratados de adivinación más difundidos en el ámbito protestante. De hecho, la teratoscopia quinientista está asociada indisolublemente a la información proporcionada por Peucerus. Esta forma de la adivinación especula sobre el valor del prodigio y el monstruo como signo o heraldo de las cosas futuras tanto en un plano general como en el particular: esto es, indaga, en lo particular, las relaciones de cada prodigio y monstruo singular con los hechos también singulares que pre-significan o anuncian de forma analógica o alegórica y, en general, postula la participación divina e identifica la causa última de los hechos prodigiosos en la voluntad divina de pre-significar. En palabras de Peucerus: los monstruos y prodigios son testimonios divinos, son *signa* que han de ser rectamente interpretados, y que poseen una *significatio* a pesar de que ésta apenas pueda ser percibida por el hombre (1553: 9r<sup>o</sup>); cuando se ofuscó la sapiencia divina con el pecado original, el hombre

comenzó a percibir la naturaleza como a través de nubes densas («rerum paucarum causas pernoscimus, ideoque de effectis non dextre ratiocinantur. Signa vero paucissima assequimur, aut de eventibus illis interpretamur quos revera denotant» [*ibid.*]). Si toda adivinación (*praesensio et scientia rerum futurarum*) implica la interpretación de signos, la teratoscopia, que es una de sus ramas, es la interpretación de los monstruos, portentos y ostentos *en tanto que* son signos que *pre-significan* hechos futuros (Peucer, 1553: 442 vº) <sup>1</sup>.

## 2. *Catalogum*

El segundo grupo está formado por las crónicas y catálogos de prodigios ordenados cronológicamente desde el principio del mundo hasta el presente del compilador. El modelo clásico es un texto fragmentario de un historiador latino, el enigmático Julius Obsequens, conocido por el título de *Prodigiorum Liber*. Esta obra fue editada (y completada) por el enciclopista suizo Conrado Lycosthenes, y obtuvo un notable éxito (amén de ser objeto de traducciones a lenguas vulgares). Los modelos *recentiores* proporcionan la estructura general de la obra y su fundamento cronográfico: estos modelos son los estudios y publicaciones de los cronógrafos protestantes, como la *Supputatio* de Lutero y la vastísima cronología del mundo de Funccius, de los que se toman los cómputos cronográficos, la determinación de las eras y los argumentos escatológicos obtenidos de la especulación sobre las edades del mundo.

Los catálogos comprenden una colección de descripciones de prodigios y monstruos acompañadas, por lo general, de una interpretación doctrinal del fenómeno portentoso o de la sucinta enunciación de los hechos históricos que predijeron. Sus noticias proceden de una multitud de fuentes, ya que los catálogos de prodigios forman una serie acumulativa, de modo que cada nuevo libro recoge las maravillas relacionadas por los anteriores y añade otras nuevas. Los prodigios antiguos están recabados de las escrituras, de los textos de historiadores latinos y cristianos, de los libros de historia natural; los modernos portentos, de las crónicas particulares, de los textos sobre adivinación, de panfletos y hojas sueltas, de almanaques y prácticas. Aunque suelen carecer de declaraciones programáticas, los casos descritos e interpretados permiten colegir que comparten la tesis teratocópica de que los fenó-

---

<sup>1</sup> Ha de señalarse, no obstante, que, especialmente en el caso de los fenómenos celestes, Peucerus discrimina la *semantica* (sic) de los elementos no significativos (*asemantica*).

menos maravillosos son nuncios de sucesos futuros, y, particularmente, de calamidades inminentes, que son manifestaciones de la ira divina o advertencias de Dios a los hombres, o bien signos de la proximidad del fin de los tiempos y de la segunda venida de Cristo.

El texto más relevante de este grupo es la copiosa crónica de Lycosthenes, el *Prodigiorum ac ostentorum Chronicon*, que apareció en 1557. Las noticias allegadas por Lycosthenes reaparecen en las crónicas posteriores, tanto latinas como alemanas, y tuvieron una notabilísima difusión en enciclopedias, como los *Dies caniculares*, en colecciones de relatos prodigiosos, como las *Histoires* de Boaistuau, en obras historiográficas, como las *Lectiones Memorabiles* de Johannes Wolf, en obras médicas y de historia natural, en panfletos y *pagellae*. De las muchas virtudes de este volumen hay una especialmente destacable: la de realizar una historia de la presignificación mediante monstruos y portentos y la de evidenciar cuáles son los períodos de la historia en la que se ha producido una proliferación y multiplicación de los signos divinos. Esto es, permite, por acumulación de casos particulares, aproximarse a una primera sistematización del código oculto de la divinidad.

### 3. *Thaumatographia*

El término *thaumatographia*, si bien comparece en el siglo XVI, no parece generalizarse hasta el siglo XVII y designa la descripción de lo maravilloso, insólito y portentoso. Como taumatógrafo se identifica Jonstonius, en la vastísima *Thaumatographia Naturalis*. Se entiende por taumatografía la aproximación a lo maravilloso desde el punto de vista de la física y la historia natural: esto es, la destinada a la descripción y clasificación de los fenómenos maravillosos e insólitos y al hallazgo de sus causas. En general, este tipo de descripción suele excluir (y, en ocasiones, niega explícitamente) la consideración de lo prodigioso como un signo alegórico o profético de la divinidad. Antes bien, se alinea con las tesis aristotélicas expuestas en los libros *de animalibus*, en los que los monstruos se definen como errores de la naturaleza o *errata Naturae*. Los monstruos y prodigios, por tanto, son hechos que deben explicarse a partir de los mecanismos de la naturaleza misma que los produce o como efectos perversos o aberrantes. Aunque pueden hallarse argumentos conciliatorios de la aproximación taumatográfica (que entiende el prodigio como efecto) y la teratoscópica (que entiende el prodigio como signo), la adopción de los princi-

pios aristotélicos suele ser incompatible con la lectura divinatória. Esto es: la taumatografía indaga el prodigio retrospectivamente, frente a la indagación prospectiva de la teratoscopia; el efecto sustituye al signo, el pasado al futuro, la naturaleza a la divinidad. A la tradición taumatográfica responde el proyecto de la *historia de las maravillas y prodigios*, o de la *naturaleza que yerra y que varía*, que Sir Francis Bacon diseña en su *Novum Organum* como complemento de la *historia natural* (o *naturaleza que sigue su curso*), y frente a los excesos de los *prodigiastri* y de los *mirabilaries*, es decir, de los autores de catálogos y artes divinatorias.

Estos tres grupos, la teratoscopia, la crónica y la taumatografía, no incluyen aquellos textos en los que las maravillas y los prodigios no son el tema principal y dominante, como las enciclopedias que, entre otras materias, describen e interpretan fenómenos maravillosos, las cosmografías y crónicas de viajeros que, ocasionalmente, incluyen prodigios y portentos o recogen y reescriben los pasajes plinianos sobre las razas monstruosas de la periferia del mundo. Los tres grupos de libros dedicados específicamente a lo maravilloso evidencian que son varias las disciplinas implicadas en la aproximación a este fenómeno: la historia y filosofía natural, la cronografía y la historia, la exégesis escrituraria, y las artes adivinatorias. Aquí interesa, de este rico material, el conjunto de textos que se aproxima al monstruo y al portento como *signa* o como *praesensiones*. Las formas de interpretación de estos fenómenos pueden esclarecerse ulteriormente mediante la descripción de dos casos particulares.

### 3. DOS CASOS EJEMPLARES: EL NIÑO DE FRANCONIA Y EL GALLO DE ALSACIA

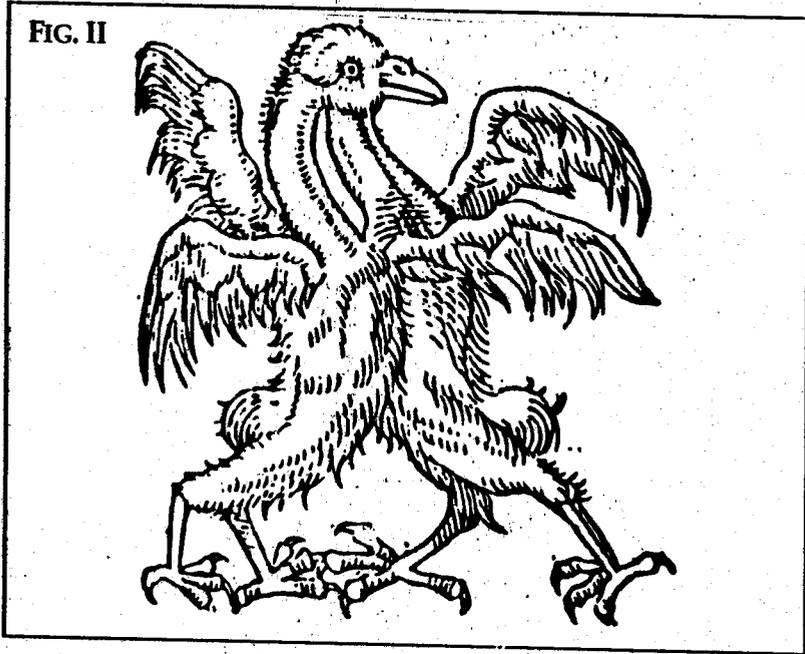
En 1546 nace en Franconia un niño con un cuchillo en el vientre. Este caso aparece recogido y descrito por varios autores quinientistas de crónicas y teratoscopias con una interpretación coincidente: esto es, como un signo cierto de la inminencia de guerras y desórdenes civiles (e.g., Frytschius, 1555, s.a. 1546; Lycosthenes, 1557, s.a., 1546; Gemma, 174-175). La Figura 1 reproduce la ilustración que acompaña la sucinta exposición del *Prodigiorum ac Ostentorum Chronicon* de Conradus Lycosthenes.



La significación del fenómeno se extrae al leer el cuerpo como metáfora del estado (lo cual es una lectura común de la monstruosidad); el arma, por sinécdoque, representa la guerra; el vientre, por analogía, y también por sinonimia, que la guerra será civil o intestina (*intestina bella*). Esta interpretación propone una lectura retórica del prodigio, que se decodifica como una alegoría compleja o como un tropo viviente, y es también una interpretación *post factum*, ya que postula una profecía cuya veracidad es fácil de corroborar una vez que se han producido los hechos presuntamente profetizados, a saber, las guerras de religión que culminaron en 1547 con la prisión del Elector de Sajonia por parte de Carlos V<sup>2</sup>.

Un caso diverso es el de la interpretación concedida a uno de los prodigios sucedidos en Alsacia. El 18 de abril de 1538, festividad de Jueves Santo, nació un gallo doble en una aldea alsaciana (vid. Figura II).

<sup>2</sup> «... cui exemplo ex alvo matris culter iacuit in ventre, eminenti cuspidem extra ventrem, qui & paulatim facta suppuratione extractus est. Omnes indicarunt bellum civile significari, mutuasque civium inter se caedes, qui velut in viscera sua ferrum postea strinxerunt» (Frytschius, 1555, s. a. 1546).



El pollo tenía cuatro alas, cuatro patas y una cabeza única y el día de su nacimiento fue el de la conmemoración de la última cena. El momento en el que se produce el fenómeno induce a interpretarlo como una manifestación divina sobre la verdadera naturaleza del sacramento: el gallo tiene una sola cabeza, y del mismo modo, en la comunión, los fieles se unen en un cuerpo con Cristo que es la *única* cabeza de la Iglesia. Las cuatro patas significan el acuerdo de los cuatro evangelistas al narrar la cena del Señor, narración que es, por tanto, la que debe seguirse como verdadera. El gallo representa, en su conjunto, la congregación de los fieles, que se apoya en el relato de los evangelistas (i.e., *sola Scriptura*) y no en otra autoridad, ley o tradición, y que reconoce *una* sola cabeza (Cristo) y no dos (Cristo y el papado).

La interpretación del pollo doble de Alsacia es puramente doctrinal: el momento de la aparición del prodigio es tan relevante como su apariencia para el establecimiento de su significado. La interpretación incide en cuestiones muy relevantes y conflictivas de la doctrina luterana: la administración de la comunión bajo dos especies, la autoridad única de la Escritura (frente a las normas eclesiales) y la afirmación de

que Cristo y no el Papa es la cabeza que rige la Iglesia. Como en el ejemplo anterior, el cuerpo es una representación de la Iglesia o el Estado, y los miembros equivalen a otras tantas partes. En este caso, sin embargo, el prodigio no es profético, sino doctrinal: Dios se manifiesta a los hombres, a través de lo maravilloso, para entrar en la disputa del luteranismo con la Iglesia de Roma y manifestar su predilección por las doctrinas reformistas. Dios subraya su propia palabra: lo que está en las Escrituras se repite, alegóricamente, a través del prodigio. La Escritura y la maravilla, por tanto, siempre han de ser concordantes, pues tienen una única fuente: Dios mismo.

#### 4. SIGNOS MONSTRUOSOS: EL LENGUAJE DE LA DIVINIDAD

El hecho de que la monstruosidad y los prodigios sean la forma elegida por Dios para comunicarse «directamente» con los fieles, sin la mediación de las jerarquías eclesiásticas, es quizá la premisa más relevante de este tipo de interpretación. Dios habla a través de la monstruosidad: o, en otros términos, el monstruo es *la manifestación singular de la voluntad de pre-significar de Dios*. El prodigio es el lenguaje escogido por la divinidad para comunicarse con los hombres, y ese lenguaje adopta la forma de emblemas vivos o representaciones analógicas que deben ser cuidadosamente interpretados<sup>3</sup>. En algunos casos, los monstruos pueden poseer también, como los emblemas, un texto: las palabras de advertencia que, en ocasiones, pronuncian antes de morir.

En cualquier caso, de la interpretación del monstruo y del prodigio como signos se siguen algunas observaciones. En primer lugar, que la monstruosidad y el prodigio parecen alzarse, en algunos textos quinientistas, a un nivel próximo al de la Escritura: son, como ella, manifestaciones divinas que requieren ser descifradas y cuya interpretación se sustenta, ocasionalmente, en evidencias escriturarias. La monstruosidad puede interpretarse no sólo mediante lecturas analógicas y trópicas, sino también, en ocasiones, a partir de la Escritura: como ella, además, admite varios niveles de sentido esto es, el literal, el alegórico

---

<sup>3</sup> La condición emblemática de la maravilla y la monstruosidad se ve confirmada por el hecho de que los prodigios compilados en los textos del siglo XVI reaparecen en algunos libros de emblemas del siglo XVII con fines moralizantes.

y el moral, ya que Dios, que se expresó en la Escritura y mediante la revelación, se manifiesta ahora en la monstruosidad y en la maravilla.

No obstante, junto a la lectura inspirada en la exégesis escrituraria (i.e., con niveles literales y alegóricos de sentido corroborados por pasajes paralelos de ambos Testamentos) o, más exactamente, de forma simultánea, el monstruo y el prodigio se leen de forma *retórica*, como tropos complejos y vivientes. En algunos casos, pueden segregarse estas dos aproximaciones interpretativas: si el caso del niño de Franconia es, fundamentalmente, una lectura retórica de la monstruosidad, los casos del *asinus-pontificius* y el *vitulomonachus*, sobre los que disertan Lutero y Melanchthon, son, fundamentalmente, lecturas basadas en la colación de pasajes escriturarios que mencionan algunas de las particularidades que los dos autores creen encontrar en su objeto.

La utilidad de los catálogos de prodigios es, en cierto modo, la de aproximarse a la sistematización de estas manifestaciones y signos divinos, y procurar también una historia de la *pre-significación*: esta historia permitiría, por acumulación de noticias, extraer algunos principios para su interpretación, y, sobre todo, establecer la correlación entre los hechos prodigiosos y los hechos históricos pre-anunciados por ellos. Indirectamente, por tanto, las crónicas prodigiosas permitirían realizar una descripción del código utilizado por Dios y corroborar, por acumulación, la tesis de que Dios ha jalonado la historia de signos. La interpretación de los monstruos y los prodigios, de hecho, acude, en ocasiones, a la secuencia de signo y hecho significado de prodigios anteriores para apoyarse en la regularidad de esta secuencia (si puede ser hallada) ante cada nuevo caso. Evidentemente, las bases analógicas de las interpretaciones permiten encontrar elementos invariables: a saber, los instaurados por los mismos criterios analógicos o trópicos de los intérpretes (por ejemplo, el cuerpo como Iglesia o Estado, el arma como guerra).

Sin embargo, es común la apreciación de lecturas «oportunistas», que contravienen la pretendida regularidad de manifestaciones. O, en otros términos, las relaciones analógicas pueden sustraerse a la regularidad de detalle según la intención del intérprete. Así, por ejemplo, la presencia de una sola cabeza en un cuerpo doble, en el caso del gallo de Alsacia, indica que la Iglesia reconoce una sola cabeza, Cristo, y no una doble cabeza (Cristo y el Papado): la presencia de otras cabezas únicas para cuerpos dobles no se lee necesariamente, como cabría esperarse, en el mismo sentido, sino que puede variar según los casos (la apariencia general del monstruo, el lugar de aparición, la intención

semántica y propagandística del intérprete). Tampoco la aparición de cabezas dobles se lee, *a contrario*, como un reconocimiento de la autoridad papal, como parecería seguirse de la interpretación del pollo doble de Alsacia. En cada momento, la dirección de la propaganda determina, en gran medida, la forma de lectura del significante analógico.

Baste un solo ejemplo de esta variabilidad de la lectura de detalle sobre la base común de algunas analogías fundamentales: en 1547 nacen siameses en Lovaina. Están unidos por la espalda, y tienen duplicadas la cabeza y todas las extremidades, así como una buena parte del tronco. Lycosthenes ilustra el prodigio con una representación de los siameses, cuyas cabezas miran en direcciones opuestas. Peucerus, en la *Teratoscopia* y Fincelius, en su catálogo prodigioso, interpretan el hecho como una representación de la teología de los universitarios lovanienses católicos, responsables de la producción de un índice expurgatorio: la doble cabeza indica la monstruosidad de su doble lealtad a la tradición y la ley, por una parte, y a las escrituras, por otra: estas dos cosas son radicalmente opuestas, como demuestra el hecho de que las cabezas de los siameses se opongan entre sí. La teología lovaniense es monstruosa: tiene una doble cabeza irreconciliable, pues una cabeza no conoce la otra. Podrían aducirse otros casos semejantes: las cabezas únicas de monstruos múltiples pueden indicar el respaldo de todos los príncipes al Emperador, o la unidad de todas las partes del Estado, o la deseable unidad de los fieles en una única confesión. En general, todas las lecturas mantienen un núcleo común: la cabeza equivale, generalmente, a la autoridad (civil o religiosa) o a la instancia última de poder (el Emperador, el Papa), o a los principios rectores y «capitales» (principios teológicos, principios políticos). Su lectura está unida, en cada caso, a la lectura de la totalidad del cuerpo (como Estado o Iglesia, generalmente). Sobre esta base analógica común, sin embargo, se producen variaciones múltiples que dependen de muchas instancias.

## 5. MONSTRUOSIDAD Y PROPAGANDA

La interpretación de los monstruos se justifica como un comentario o una glosa del lenguaje de la divinidad. Es evidente que estas interpretaciones en las crónicas y las teratoscopias, tienen una función pro-

pagandística de las tesis de la Reforma. De hecho, hay una breve serie de monstruos «clericales» que sólo pueden justificarse cabalmente en el contexto de propaganda política y religiosa de la primera mitad del siglo XVI. Los casos más conocidos, que ya ha habido ocasión de mencionar aquí, fueron los de los dos monstruos descritos e interpretados por Lutero y Melanchthon en 1523: el primero de ellos era un ternero nacido en Freiberg, en Sajonia, el 8 de diciembre de 1522; el segundo era un monstruo fabuloso presuntamente hallado en el Tíber, en Roma, en 1496, cuando bajaron las aguas tras una crecida del río. La deformidad del ternero monstruoso —en las orejas, la lengua, el pecho— parece remedar la figura de un monje en las ilustraciones más difundidas; el animal hallado en el Tíber es el resultado de la composición de muchos otros (cabeza de asno, pata de elefante, senos de mujer, escamas de pescado, etc.).

Melanchthon y Lutero entienden que tales monstruos son signos y proceden a la interpretación del conjunto del animal y de cada una de sus características, y avalan su lectura mediante los pasajes escriturarios correspondientes. En el plano general, ambos tienen por evidente que Dios ha propuesto a los hombres que contemplen el papado y al monacato como monstruosos (ya que el asno ha sido hallado en Roma y el ternero parece un monje); en el particular, cada una de las características monstruosas de los dos animales son, a su vez, significativas, y esos significados sólo pueden ser aprehendidos mediante una lectura alegórica y analógica. A imitación del *vitulomonachus* y del *asinus pontificius*, comparecen, en los años siguientes, monstruos que responden a una intención propagandística obvia, como el pez-obispo (cuya cabeza parece una mitra), el pez-monje (cuyo cuerpo parece reproducir un hábito monacal) o el más infamante *porcosacerdos* (el cerdo cuya cabeza parece lucir una tonsura). En estos casos, la práctica de considerar los monstruos y prodigios como signos ha inducido la reelaboración de sátiras teriomórficas de contenido claramente religioso. En general, puede afirmarse que una gran parte de los prodigios de los tiempos recientes, esto es, de los posteriores al 1500, aluden a la reforma, la profetizan *ex eventu*, o se acumulan en fechas relevantes del enfrentamiento de Lutero o los reformistas y el papado (1517, 1521, 1547), bien porque Dios se manifieste para apoyar las doctrinas reformistas o para descalificar a la Iglesia de Roma, bien porque pre-signifique de este modo los hechos más importantes para la nueva Iglesia reformada. Así, por ejemplo, la prisión del Elector de Sajonia por Carlos V y la derrota protestante de 1547 están precedidas por lluvias de cruces que se fijan indeleblemente en las vestiduras de los hombres,

por la aparición de cielos teñidos de sangre en la región de Sajonia, por lluvias de clavos y coronas de espinas, por visiones complejas en los cielos, muy elaboradas, que permiten una interpretación *à clef*. Esto es, no sólo la interpretación, sino también la distribución de los prodigios sirve a la causa reformista.

Pero la Reforma no hace más que actualizar, multiplicar y extremar un procedimiento de lectura que posee una venerable antigüedad. Los precedentes inmediatos pueden indagarse en la práctica propagandística de Maximiliano II, o de los intelectuales comisionados con ese fin, que auspició la difusión de panfletos impresos destinados a la interpretación política de la monstruosidad y el prodigio: buena muestra de ello son los cerdos dobles que fueron objeto de poemas latinos y vernaculares de Sebastian Brant y las tareas «literarias» de Grünpeck en la *Auslegung* y el *Speculum*. En todos los casos, los monstruos tienen lecturas alegóricas y retóricas destinadas a ganar la adhesión de los lectores para las causas defendidas por Maximiliano. Ahora bien, estos precedentes *recentiores* lo son en tanto que un modo de lectura de venerable antigüedad está al servicio de causas políticas, es un instrumento de propaganda, se sirve de la imprenta, del *libellus* y de la *page-lla* —del panfleto y el pliego suelto— para aumentar su difusión y acompaña el texto de una ilustración vívida y poderosa. El método de interpretación, en cambio, tiene antecedentes grecolatinos en textos de Obsequens, Livio, Plutarco y de la tradición paradoxográfica.

## 6. APOCALIPSIS: LA INTERPRETACIÓN ESCATOLÓGICA DEL PRODIGIO Y EL MONSTRUO

La interpretación apocalíptica de los monstruos y prodigios es extremadamente común en los libros germánicos. Por una parte, es evidente que cada monstruo o prodigio particular es un signo que predice sucesos precisos y con un valor alegórico y doctrinal específico. Por otra parte, sin embargo, todo prodigio o monstruosidad puede ser interpretado como un indicio de la proximidad del fin del mundo. En este sentido, cada monstruo o prodigio no es únicamente un signo o una *praesensio*, sino que todos ellos, en conjunto, o, más exactamente, su acumulación y frecuencia, son un indicio cierto de un único hecho ulterior. Los *prodigiastri* establecen una relación entre la proliferación de prodigios *en estos tiempos de impiedad* y la segunda venida de Cristo que se sustenta sobre evidencias escriturarias: tanto los discursos

escatológicos de los evangelios (Marcos, 13; el «pequeño apocalipsis» de Mateo, 24; Lucas 21) como los libros de los profetas afirman que el fin del mundo estará precedido por signos y portentos en los cielos y en la tierra, así como por el nacimiento de monstruos. Uno de los pasajes aducidos más frecuentemente por los *prodigiastri* procede del libro de Joel (Joel, 2: 28-31), en el que puede leerse que, antes del día terrible del Señor, los hijos y las hijas profetizarán, los viejos tendrán sueños y los jóvenes, visiones, y Dios manifestará sus prodigios y maravillas en los cielos y en la tierra, con fuego, sangre y columnas de humo y el sol se oscurecerá y la luna se ensangrentará. Este pasaje se reveló especialmente significativo en los escritos reformistas: justifica la predicación de los laicos en la plaza pública y a través de panfletos religiosos, y establece una relación evidente entre la proliferación de profecías y el fin del mundo. La lectura apocalíptica de la monstruosidad, como algunas de las lecturas alegóricas, está basada en la evidencia escrituraria: sin embargo, la *praesensio* o la presignificación del prodigio es en este caso genérica, pues cualquiera que fuere el prodigio manifestado, todos ellos anuncian la proximidad del fin.

Una de las características más notables de los catálogos de portentos es que todos ellos enfatizan el número creciente de prodigios que se producen en los tiempos modernos: de hecho, tanto en las crónicas de Lycosthenes como en las de Frytschius y Fincelius, los ocurridos después de 1500 superan en número y horror a todos los ocurridos antes de esa fecha en la historia del mundo. Por ello, afirman su convicción de vivir en una edad prodigiosa, en una *mutatio* jalonada por signos divinos, en el momento de desorden que precede el *dies novissimus* y el fin de los tiempos. La proliferación de prodigios es un indicio cierto de la decrepitud del mundo y de la confusión de la naturaleza, pues se presume que, en los *tiempos seniles*, los hombres presenciarán atónitos la confusión y el desorden. El *tópos* del *mundus senescens* tiene una presencia notabilísima en las crónicas de la presignificación y en los tratados de teratoscopia, y comparece también en la historiografía, en los tratados cronográficos y en los textos de materia escatológica. No obstante, debe señalarse que la expectación del fin no se sostiene únicamente sobre la acumulación de prodigios, sino que es también el resultado de la exégesis escrituraria, de la especulación cronográfica sobre las edades del mundo, de la lectura figurativa de las armonías de los tiempos y, sobre todo, es el producto de una concepción degenerativa de la historia basada, fundamentalmente, en el libro de Daniel. En este sentido, los prodigios aportan una evidencia suplementaria que corrobora nociones sobre la historia, la cronología y la progresión de los tiempos.

## Referencias bibliográficas

- ALDROVANDUS, ULYSSES (1642). *Monstrorum Historia cum Paralipomenis Historiae Omnium Animalium*. Bononiae: Nicolae Tebaldini.
- BAUHNUS, ANDREA (1614). *De hermaphroditorum monstrosorumque partuum natura*. Oppenheimii: Typis Hieronymi Galleri.
- BOAISTUAU, PIERRE (1560). *Histoires prodigieuses, les plus memorables que ayent esté observees, depuis la Nativité de Jesus Christ jusques à nostre siecle*. Paris: Vincent Sertenas.
- BRANT, SEBASTIAN (1915). *Einblattdrücken*, Heitz.
- FINCELIUS, JOBUS (1556). *Wunderzeiche, Warhafftige Beschreybung und gründlich verzeichnuss schröcklicher Wunderzeichen und Geschichten*. Jhena: Rödingen.
- (1559). *Wunderzeiche, Warhafftige Beschreybung und gründlich verzeichnuss schröcklicher Wunderzeichen und Geschichten*. Leipzig: J. Berwald.
- (1562). *Wunderzeiche, Warhafftige Beschreybung und gründlich verzeichnuss schröcklicher Wunderzeichen und Geschichten*. Jhena: Richtzenhan.
- FRYTSCHIUS, MARCUS (1555). *Catalogum prodigiorum, miraculorum atque ostentorum*. Noribergae: in officina Ioannis Montani & Ulrici Neuber.
- (1563). *Catalogum prodigiorum, miraculorum atque ostentorum*. Noribergae: in officina Ioannis Montani & Ulrici Neuber.
- GOLTWURM, CASPARUS (1557). *Wunderwerk und Wunderzeichen Buch*. Francofurti ad Moenum: David Zöpfel.
- GRÜNPECK, JOSEPH (1507). *Eine neue Auslegung der seltsamen Wunderzeichen*. Nürnberg: Johann Weissenburger.
- (1508). *Speculum naturalis coelestis & propheticae visionis: omnium calamitatum tribulationum & anxietatum: quae super omnes status: stirpes & nationes christianae reipublicae: praesertim quae cancro & septimo climati subiectae sunt: proximis temporibus venturae sunt*. Nurenberge: Georgius Stuchs.
- IRENAEUS, M. CHRISTOPHORUS (1584). *De Monstris. Von seltzamen Wundergeburten*. s. l.
- JONSTONIUS, JOHANNES (1632). *Thaumatographia Naturalis in 10 classes distincta*. Amstelodami: apud Guilielmum Blaeu.
- LANDRAY, JEAN (1603). *Teratologie ou Discours des signes et prodiges*. Clermont: Bertrand Durand.
- LICETUS, FORTUNIUS (1616). *De monstrorum caussis, natura & differentiis libri duo*. Patavii: apud Casparem Crivellarium.
- LUTHERUS, MARTINUS (1523). *Deuttung der grewlichen figur des Munchkalbs zu Freyberg in Meyssen gefunden*. Erfurt: Wolfgang Stürmer.
- LUTHERUS, MARTINUS & MELANCHTHON, PHILIPPUS (1523). *Deüttung der czwo grewlichen Figuren Baptsesel czu Rom und Munchkalbs czu Freyberg ijnn Meysszen funden*. Wittenberg: Grunenberg.
- LYCOSTHENES, CONRADUS (1557). *Prodigiorum ac Ostentorum Chronicon, quae praeter naturae ordinem, motum et operationem, et in superioribus & his inferioribus mundi regionibus, ab exordio mundi usque ad haec nostra tempora, acciderunt. Quod portentorum genus non temere evenire solet, sed*

- humani genere exhibitum, severitatem iramque Dei adversus scelera, atque magnas in mundo vicissitudines portendit...* Basileae: H. Petri.
- MELANCHTHON, PHILIPPUS (1523). *Deutung der grewlichen Figur des Baptse-  
sels zu Rom in der Tiber gefunden*. Erfurtm: Wolfgang Stürmer.  
— *Vid. quoque*: Lutherus, Martinus.
- OBSEQUENS, IULIUS (1551). *Prodigiorum Liber Imperfectus*. Lugduni: apud  
Seb. Gryphium.  
— (1552). *Prodigiorum Liber, ab urbe condita usque ad Augustum Caesa-  
rem, cuius tantum extabat fragmentum, nunc demum historiarum benefi-  
cio, per Conradum Lycosthenem Rubeaquensem, integrati sunt restitui-  
tus*. Basileae: Oporinus.
- PARÉ, AMBROISE (1971). *Des monstres et prodiges* [(1561)]. Génève: Droz.
- PEUCERUS, CASPARUS (1553). *Commentarius de praecipuis divinationum  
generibus in qua a prophetiis divina autoritate traditis, et Physicis praedic-  
tionibus, separantur Diabolicae fraudes et superstitiosae observationes, et  
explicantur fontes ac causae Physicarum praedictionum, Diabolicae et  
superstitiosae confutata damnatur*. Witebergae: Johannes Cratus.
- SCHENCKIUS, JOHANNES GEORGIUS (1609). *Monstrorum Historia Memorabi-  
lis*. Francofurti.
- SORBINUS, ARNALDUS (1570). *Tractatus de Monstris quae a temporibus Cons-  
tantini huiusque ortum habuerunt, ac iis, quae circa eorum tempora accide-  
runt, ex Historiarum cum Graecarum tum Latinarum testimoniis*. Parisiis:  
apud H. Marnef et G. Cavellat.
- WEINRICHIUS, MARTINUS (1595). *De ortu monstrorum commentarius*. Sumpti-  
bus Henrici Osthusii.

**ESTADOS DE LA CUESTIÓN  
Y BIBLIOGRAFÍA**

# LA CRISIS DEL POSITIVISMO (VOSSLER, BAJTÍN, ORTEGA)

**Francisco Abad**

Universidad Nacional de Educación a Distancia

*A Darío Villanueva: le agradezco  
su interés tan fraternal*

## INTRODUCCIÓN

La reciente traducción castellana —a partir de los originales rusos— de las obras de V. N. Voloshinov *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, y de P. N. Medvedev *El método formal en los estudios literarios*, no debe quedar desapercibida; en realidad estos escritos deben ser atribuidos (en un grado mayor o menor) a Mijaíl Bajtín. Nunca sabremos ciertamente en qué medida ambos libros son obra de Bajtín o de sus colaboradores, pero tampoco parece racional adscribirlos sólo a nombre del primero: sus discípulos debieron tener parte importante en ellos; de hecho en la traducción castellana *El marxismo...* aparece a nombre de Voloshinov, y *El método formal...* está firmado conjuntamente por Bajtín y por Medvedev.

La presente versión española de estos escritos nos da pie para sugerir algo que creemos relevante: el complejo de pensamiento filosófico y lingüístico que acompañó a la teoría literaria en las décadas primeras de este siglo. Parece haberse perdido la conexión entre los estudiosos de cuestiones lingüísticas y los que se ocupan de problemas literarios, y de esta forma pasan desapercibidos hechos de relieve: alguna vez hemos llamado ya la atención sobre el dato —que creemos no había advertido la crítica—, de que la idea bajtiniana de la novela en cuanto género del plurilingüismo, resulta la versión en los estudios literarios de la idea contemporánea suya de la necesidad de una dialectología atenta a la diversificación interna de las comunidades idiomáticas.

## KARL VOSSLER

Según decimos vamos a sugerir algunos de los hechos que constituyen un marco de conjunto unitario en el que se dieron la ciencia literaria y el pensamiento en general en las primeras décadas del siglo xx.

Punto de referencia necesario fue el pequeño libro de Karl Vossler de 1904 *Positivismo e idealismo en la lingüística*, en el que su autor caracteriza a los positivistas en cuanto empeñados en el conocimiento del hecho, del material, y a los «idealistas» por su búsqueda de la «comprensión y explicación causal»; nos encontramos así con que «se pide: ¿qué es? y ¿qué ocurre?. Esto es la ciencia rigurosa, objetiva», según el positivismo, pero «sáquese de nuestra razón el principio de causalidad y morirá», proclama Vossler (1929: 12-13).

«Idealismo» significa por tanto en la concepción de Vossler búsqueda de la explicación causal de los fenómenos filológicos; tal causa reside en el espíritu del hombre, en su capacidad racional y emocional: «la tarea que corresponde a la lingüística es hacer ver el espíritu como la única causa eficiente de todas las formas del lenguaje» (Vossler, 1929: 69). En particular el análisis literario consistirá en comparar la obra de arte con ella misma, en seguir las intuiciones del poeta y mostrar dónde y cómo ese poeta está en conflicto con su intuición y es infiel a su musa (Vossler, 1929: 49).

En el otro libro inmediatamente posterior, *El lenguaje como creación y evolución* (1905), el maestro entonces en Heidelberg se mueve en la traza de Rickert —aunque no lo advierta expresamente— al

señalar cómo el historiador investiga «cuanto hay de particular y específico», o sea, cada obra literaria en tanto valor en sí, y advierte complementariamente que «la crítica estética del lenguaje como creación» pertenece lo mismo a la ciencia lingüística que a la Historia literaria (Vossler, 1929: 116 y 193).

*Positivismo e idealismo...* será conocido y tenido en cuenta por Bajtín, lo mismo que la *Filosofía del lenguaje*. En estos ensayos de los años diez de nuestra centuria opera Vossler con el concepto de «gusto idiomático de época», y proclama cómo la Historia lingüística debe explicar el cambio idiomático lo mismo en tanto «obra de todos los factores... que pueden comprobarse en la vida de un pueblo» que «como resultado del sentimiento o gusto idiomático» (Vossler, 1953: 38 y 45). Aunque quizá nadie lo ha subrayado hasta ahora, la verdad es que esta idea de los gustos idiomáticos de época fue la que hizo suya también Menéndez Pidal al trazar los capítulos de su inacabada *Historia breve de la lengua española*, al referirse a los procesos fonéticos de larga duración y a la coexistencia de tendencias y procesos en los estados de lengua; don Ramón heredó a Vossler cuando éste proclamaba —según hemos visto— que la Historia lingüística es «historia del gusto o sentimiento idiomático» (1963: 49).

Léase —como decimos— *Orígenes...*, o por ejemplo lo que hoy es el volumen pidalino *La lengua castellana en el siglo xvii* (1991), y se advertirá la herencia vossleriana en Menéndez Pidal, su misma búsqueda de los gustos idiomáticos de época igual en las centurias primeras de la lengua que en el idioma del Barroco español.

## EL FORMALISMO RUSO

Asimismo en los años diez de nuestro siglo escribió Charles Bally su trabajo *El lenguaje y la vida*, y en el mismo parece sugerir que la lengua literaria ha salido del lenguaje espontáneo «gracias a la transformación del medio en fin» (Bally, 1967: 39); de manera convergente —por tanto— con el formalismo ruso, nuestro autor advierte que la lengua literaria constituye un «fin», y se caracteriza así por su vocabulario, por clisés, por construcciones sintácticas determinadas, etc. A su vez Vinogradov (por ejemplo) operaba con esta idea implícita de la finalidad en sí mismo del discurso poético, y por ello definía cada obra literaria en tanto un sistema propio de correlaciones estilísticas (Todorov, 1970: 81).

En efecto Vinogradov postulaba un «método de estudios estilísticos funcional e inmanente», y decía que resultaba análogo a lo que en lingüística hacían Saussure, Meillet, y otros autores (Tovorov, 1970: 82). La inmanencia del decurso en sí tanto idiomático como literario quedaba resaltada lo mismo por los lingüistas que por los críticos en estos años diez y veinte del siglo; alguna convergencia hacia la misma idea manifestaba asimismo Bally. En realidad lo inmanente no reside sólo en el sistema, sino que está también en la tradición o «serie»; de esta manera Vinogradov podía proclamar por fin:

El historiador de los estilos poéticos establece las relaciones de [las] obras con los estilos de la época contemporánea y del pasado, y observa las sombras cambiantes que ellas proyectan sobre los períodos siguientes provocando así la creación de nuevas formas lingüísticas (Todorov, 1970: 84).

Lo lingüístico y lo literario constituyen por tanto «series» o tradiciones, un conjunto diacrónico de inmanencias: así se veían las cosas por los estudiosos en las primeras décadas de nuestro siglo.

La idea de que lo filológico consiste en una finalidad interna viene en realidad de Kant; no creemos que se haya interpretado hasta ahora así, pero por nuestra parte lo entendemos de esta manera. Kant definió lo bello en tanto una finalidad sin fin, y este concepto de un sistema teleológico es el que vinieron a hacer suyo los formalistas rusos, y asimismo la lingüística estructural-funcional.

Las ideas de inmanencia, de tradición interior o inmanente, de sistema funcional, etc., que en parte están sugeridas por la de «finalidad sin fin» kantiana, presiden el desarrollo de la teorización en los estudios filológicos en el primer tercio de nuestro siglo que estamos considerando.

## ORTEGA

Como es sabido en 1925 publicó Ortega y Gasset *La deshumanización del arte*, escrito concebido en tanto un intento «de filiar el arte nuevo»: estamos en efecto ante una poética del arte de vanguardia, poética penetrante y certera. Ortega ve así que «el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real», es decir, que subraya lo

que el arte nuevo tiene de inmanente o intransitivo, de construcción que vale por sí misma y antes que nada por sí misma: importa menos por su referencia a la realidad (Ortega, 1966: 358).

Este arte consiste sobre todo en una construcción específica, y por ello sólo lo entenderán de verdad quienes posean una facultad y una educación estéticas: «sólo puede ser percibido —nota Ortega— por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística», por lo que en buena manera resulta «un arte para artistas» (Ortega, 1966: 359).

Se trata —según decimos— de una construcción estética que no remite primaria e inmediatamente a la realidad, y que por ello tiende a «evitar las formas vivas», o sea, tiende a hacerse un constructo formal —intransitivo; ante ello proclama el pensador madrileño: «Lograr construir algo que no sea copia de lo «natural» y que, sin embargo, posea alguna sustantividad, implica el don más sublime» (Ortega, 1966: 360 y 366). El camino de este arte nuevo «se llama *voluntad de estilo*», es decir, construcción formal intransitiva e inmanente, valor estético por sí mismo aunque necesariamente acabe por remitir a la realidad —podemos añadir por nuestra cuenta; el arte nuevo «triumfa de todo, incluso de sí mismo, a la manera que en un sistema de espejos reflejándose indefinidamente los unos en los otros ninguna forma es la última» (Ortega, 1966: 368 y 383).

## ANTE EL POSITIVISMO Y EL IDEALISMO

El libro de Bajtín o Medvedev es, como queda dicho, *El método formal en los estudios literarios*, de 1928, y en el mismo se reacciona por ejemplo —al modo de Vossler unos lustros antes— contra el mero positivismo, un positivismo «incapaz de realizar síntesis alguna»; sin embargo proclama Bajtín (o Medvedev) que ha surgido ya «un profundo deseo de unificar los problemas en una extensa síntesis... que incluiría el estudio concreto de la... pluralidad, especificidad y concreción material de los fenómenos ideológicos» (Bajtín, 1994: 43). Se trata pues de sustituir el positivismo de la mera comprobación empírica, por otro género de positivismo que aclare la especificidad real y la inserción real de los hechos del espíritu.

Bajtín habla de la «crisis simultánea» del idealismo y del positivismo, y postula el análisis específico del sentido de cada individualidad histórica:

En los estudios estéticos actuales —proclama— se busca penetrar, mediante un sentido unitario, en el mundo de las cosas concretas y de los sucesos históricos concretos en su irrepitibilidad e individualidad... [Se trata] de dominar el mundo concreto de las cosas y de los acontecimientos que se manifiestan materialmente, superando sin embargo los fundamentos positivistas y sin que se pierda la unidad viviente y significativa de las cosas (Bajtín, 1994: 45).

Ante la que se estima crisis del positivismo y del idealismo, nos encontramos con el postulado del análisis del *sentido unitario* que posean *los sucesos concretos* de la historia estética.

De manera muy nítida nos dicen nuestros autores que la literatura refracta a su modo la existencia socioeconómica, es decir, que refleja en su contenido la totalidad del horizonte ideológico del que forma parte: «el medio ideológico es la única atmósfera en la que la vida, en cuanto objeto de representación literaria, puede llevarse a cabo» (Bajtín, 1994: 60). La vida aparece representada artísticamente en los discursos literarios, pero esa representación lleva ineluctablemente el sesgo anímico e ideológico del autor: Ortega —por ejemplo— hemos visto que escribió a favor del arte de vanguardia, como más o menos a la vez Blasco se manifestaba anticlericalmente o Américo Castro en contra de las instituciones de la España de Alfonso XIII; siglos antes Quevedo se manifestó en contra del ímpetu ascensional del estado llano, en una serie de pensamiento en la que a la vez antes había estado también el príncipe don Juan Manuel, etc.

Por supuesto —no obstante— la literatura es arte y no pensamiento estricto: no se trata de un puro discurso ideológico, sino de un texto que no puede dejar de hacer alusión a la realidad, pues en efecto todo autor vive y respira en un atmósfera ideológica, sea consciente de ella o no. «En la literatura no hay filosofía sino tan sólo un filosofar; no hay conocimiento sino cognición» (Bajtín, 1994: 64).

En fin puede recordarse que Bajtín o Medvedev valoran en los formalistas (rusos) que hayan sabido hacerse cargo de la especificidad de lo literario, pero disienten de ellos en que no han sabido concebir tal especificidad o singularidad de lo artístico de manera dialéctica, y por tanto «son incapaces de combinarla con la viva interacción en la unidad concreta de la vida histórico-social» (Bajtín, 1994: 86).

El otro libro de Voloshinov o Bajtín, el referido a *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, era ya conocido entre nosotros por su versión francesa y por una retraducción hecha al castellano; personalmente lo reseñamos un par de veces en su día.

Bajtín ahora, en 1929, recoge el sentido de las investigaciones de lo que llama «la escuela de Vossler» (por ejemplo vid. Voloshinov, 1992: 79-80), pero frente a ella postula un punto de vista histórico-sociológico concreto en el análisis del lenguaje; el autor de este texto mantiene así: «El lenguaje es un proceso continuo de generación llevado a cabo en la interacción discursiva social de los hablantes... Las leyes de la generación lingüística son sociológicas... La estructura del enunciado es puramente sociológica. El enunciado como tal surge entre los hablantes» (Voloshinov, 1992: 137).

## OTRA VEZ VOSSLER Y ORTEGA

Vossler (1929: 92) había señalado en 1904 cómo «la gramática debe... resolverse en la Estilística»; casi medio siglo más tarde Ortega y Gasset se hace eco de la idea y manifiesta:

La estilística no es... un vago añadido a la gramática, sino que es ni más ni menos toda una nueva lingüística incipiente, que se resuelve a tomar el lenguaje más cerca de su concreta realidad... La reciente estilística, hoy breve orla que escarola el severo perfil de la gramática y el léxico, está destinada a tragarse a éstos y a alzarse con el santo y la limosna de toda la lingüística (Ortega, 1969: 247).

El autor madrileño es muy consciente de que ser un buen escritor consiste en «erosionar» gramática y léxico (Ortega, 1969: 246). Ortega no es aquí positivista, sino que intenta falsar el positivismo en un sentido análogo al de Karl Vossler en parte: por la ampliación del material empírico considerado.

## CONCLUSIONES

1. Karl Vossler entiende el «idealismo» en filología en tanto estudio de las causas espirituales de las manifestaciones lingüísticas y literarias.
2. Entre tales causas se encuentra la del «sentimiento o gusto idio-

mático», gusto de acuerdo con el que analizó Menéndez Pidal —por ejemplo— las distintas épocas de la lengua española.

3. Ortega y Gasset por su parte pide con Vossler una falsación del estricto positivismo, en cuanto ha de ampliarse el objeto empírico considerado hasta comprender en él los hechos de estilo individual.

4. Bajtín y su escuela certifican la crisis a la vez del positivismo y del idealismo filológicos: crisis del positivismo porque el estudioso debe alcanzar el sentido de la concreción material de los fenómenos considerados.

5. Frente al idealismo Bajtín postula que los enunciados lingüísticos están en dependencia de la interacción discursiva social de los hablantes.

6. Se trata pues en todo caso —para el grupo de Bajtín— de analizar y establecer la unicidad concreta de la vida histórico-social.

7. Junto a las posturas investigadoras respectivas de Vossler y de Bajtín, los formalistas rusos enunciaron la suya de un propósito de análisis inmanente y funcional de las obras y de la serie literarias. En realidad la perspectiva interna y teleológica a la hora de estudiar el lenguaje y lo poético procede de Kant, de su «finalidad sin fin» como fundamento de la obra de arte.

8. Ortega y Gasset, en paralelo con el formalismo europeo, caracteriza el «arte nuevo» —el arte de los años veinte, según Antonio Espina (1965: 127)— por su primaria voluntad formalista de estilo.

9. De acuerdo con Bajtín la literatura no es pensamiento propiamente dicho, aunque se piensa en ella; cualquier representación literaria de la realidad posee un sesgo o tono ideológico.

10. Con carácter general, puede decirse que la historia de las ideas literarias del siglo XX necesita que se tengan en cuenta a la vez la historia de las ideas lingüísticas y la del pensamiento todo.

### Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, M. (P.N. Medvedev) (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza.
- BALLY, CH. (1967). *El lenguaje y la vida*. Buenos Aires: Losada.
- ESPINA, A. (1965). *El genio cómico*. Santiago de Chile: Cruz del Sur.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1966). *Obras Completas*, III. Madrid: Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1969). *Obras Completas*, VIII. Madrid: Revista de Occidente.
- TODOROV, T. (ed.) (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos.
- VOLOSHINOV, V.N. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- VOSSLER, K. (1929). *Positivismo e idealismo en la lingüística y El lenguaje como creación y evolución*. Madrid: Poblet.
- VOSSLER, K. (1963). *Filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Losada.

NOTA. Sobre la crisis del positivismo ha hecho su tesis doctoral José Portolés (1986). *Medio siglo de filología española (1896-1952)*. Madrid: Cátedra. Junto a percepciones certeras el autor hace otras con las que coincidimos menos; en particular nuestra visión de los hechos es distinta por cuanto no compartimos el tono general un tanto negativo hacia los libros de la escuela pidalina, ni nos parece que quepa prescindir de la geografía lingüística como medio de falsación del positivismo, ni que quepa prescindir de un estudioso como Lapesa.

## **RESEÑAS**

**ESCRITURA Y MULTIMEDIA**  
**Actas del I Encuentro Internacional sobre Lenguajes**  
**Artísticos Inter-Medios**

**Jesús Camarero y Ángela Serna (coords.)**

(Vitoria: UPV-DFA-Arteragin, 1994)

Es sabido que los recientes y, por suerte, cada vez más numerosos estudios sobre las relaciones interartísticas tropiezan casi sistemáticamente con alguno de los siguientes escollos: primero, el de una *generalización* exagerada que tiende a olvidar el funcionamiento específico de los objetos analizados en provecho de un enfoque de tipo filosófico; después, el de una *miniaturización* no menos excesiva que, a pesar de la ardua tecnicidad del intento, a menudo no logra plantear ni situar adecuadamente los problemas y el objetivo de las relaciones entre palabra e imagen. En el primer caso, el giro transemiótico parece olvidarse de la especificidad de cada práctica; en el segundo, todas las discusiones se ven reducidas por el contrario a una defensa un poco crispada de la noción de pureza.

¿Se concluye, entonces, que el futuro de este tipo de investigaciones hay que situarlo mayoritariamente en una aproximación ecuménica del problema, que trata de pensar de modo no contradictorio los dos con-

ceptos (algunos hablarían aquí de ideologías) que se alternan y se enfrentan casi continuamente: por una parte, el comparatismo generalista; por otra, el compartimentarismo encarnizado?

El gran mérito del Coloquio organizado a finales de 1993 por Jesús Camarero y Ángela Serna (que dirige *Texturas*), ambos profesores de la Universidad del País Vasco, es haber demostrado el interés de una toma de partido muy clara que conduce a una mejor comprensión del campo en su totalidad. Confrontación y fusión son los dos polos indispensables en todo debate serio de esta materia: la comparación permite ver mejor las especificidades, las diferencias permiten comparar con más capacidad de discernimiento. No es corriente constatar que de puntos de vista extremadamente variados (aunque nunca vagos o gratuitos) expuestos en este Encuentro se extraiga, no ya una *síntesis* (en el estado actual, particularmente efervescente, de las experiencias resulta sin duda prematuro y por tanto peligroso querer encontrar ya alguna conclusión), sino una formidable *dinámica* que con toda seguridad dejará un rastro en el trabajo subsiguiente de los participantes.

En efecto, el Coloquio ha hecho posible una cierta cantidad de acercamientos hasta entonces casi impensables.

Subrayemos, en primer lugar, el diálogo fructífero entre teoría y práctica (y entre teóricos y practicantes) de disciplinas variadas: ahí se reconoce el espíritu de la revista *Texturas*, cuyo papel irremplazable en el paisaje editorial es reconocido cada vez más.

Añadamos, en segundo lugar, los intercambios entre investigación española y vasca por una parte, e investigación francesa por otra. Este Coloquio ha permitido comprobar que la apertura al extranjero y la conquista de un nivel internacional se emparejan perfectamente con la acentuación de particularidades locales a primera vista. De modo que asistimos a encuentros fascinantes entre el espíritu de la caligrafía francesa del siglo XVIII y las instalaciones de jóvenes artistas de la región, por ejemplo, o también entre la historieta belga y la poesía visual argentina contemporánea.

En tercer lugar, ¿cómo dejar de evocar la importancia intrínseca de la mayoría de las contribuciones? Todo ocurrió como si efectivamente los autores hubieran esperado a este Coloquio para presentar una etapa particularmente importante de su reflexión. En este sentido basta remitir, aunque sólo sea en el campo de la escritura literaria, a las comunicaciones de Jean-Gérard Lapacherie, Michel Butor y Raphaël Monticelli: sus tres textos conforman una soberbia muestra de lo

mejor que hoy se hace en el dominio de las relaciones entre textos e imágenes, tanto en teoría como en análisis.

Por fin, en cuarto lugar, conviene saludar la idea de una soldadura máxima de las diferentes artes. Debatir con Ralmón Bilbao, exponer obra de Henri Macchioni y Josep Sou, escenificar una instalación de Koldo Aginagalde, entre otros, y sobre todo hacerlo *simultáneamente*, no dejaba de constituir un formidable trofeo. El reto fue llevado a cabo brillantemente gracias al esfuerzo continuado de los organizadores, que han conseguido que los materiales heterogéneos se pudieran leer como un conjunto orgánico.

Jan Baetens

## **EL TEATRO EN ALICANTE: 1901-1910. CARTELERA TEATRAL Y ESTUDIO**

**Francisco Reus Boyd-Swan**

(Madrid: Tamesis Books/Generalidad Valenciana, 1994)

Una vez más, la prestigiosa editorial Tamesis Books —esta vez en colaboración con la Consejería de Cultura de la Generalidad valenciana— acaba de sacar a la luz un nuevo volumen en las Fuentes para la Historia del Teatro en España. Se trata en esta ocasión del trabajo que Francisco Reus ha llevado a cabo sobre el teatro en Alicante en el primer decenio del siglo xx, producto de la reelaboración de su Tesis de Doctorado. El citado trabajo se enmarca —aunque su autor lo haya pasado por alto— dentro del proyecto de investigación sobre el teatro regional en España en la segunda mitad del siglo xix y en el xx, dirigido desde el Departamento de Literatura Española de la UNED por el Dr. José Romera. Su finalidad es la de elaborar, de una vez por todas, la historia de la vida escénica en provincias <sup>1</sup>, con el fin de no obligar a los estudiosos a referirse a los teatros madrileños o

---

<sup>1</sup> *Vid.* al respecto José Romera Castillo, «Teatro regional en España en el siglo xix (Bibliografía)». En *Ex libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*. Madrid: UNED, 1993, vol. II, 705-718.

barceloneses. Si bien es cierto que la capital de España es el escenario donde tienen lugar los más importantes y decisivos acontecimientos teatrales del momento, presentando así una producción más intensa y digna de atención por parte de los investigadores, se hace necesario, por otro lado, el estudio del proceso escénico de los distintos núcleos urbanos para obtener una visión de conjunto.

El trabajo de Francisco Reus viene a cubrir, en parte, este vacío al ocuparse de la escena alicantina en el período abordado. Para ello, se ha servido de fuentes de primera mano tales como la prensa diaria, documentación de archivo —las cuales, dicho sea de paso, sorprende no ver explicitadas—, o programas de mano que el autor ha rastreado en las diferentes bibliotecas alicantinas.

Dos partes vertebran el libro: de un lado, el denominado *Estudio*; de otro, la *Cartelera teatral (1901-1910)*, auténtico material primario inédito que recoge la totalidad del teatro representado en Alicante en el período abordado y el cual constituye el auténtico material de consulta para los estudiosos en el tema.

En la primera parte, y a modo de estudio introductorio, se aborda, tras presentar algunas cuestiones obvias en el apartado de las generalidades, una serie de aspectos bajo los epígrafes: «Legislación sobre teatro», «Los teatros», «Horarios», «Precios», «Representaciones benéficas», «Representaciones de caridad», «Representaciones extraordinarias», «El público y las obras» y «Conclusiones generales». Tal diseño no responde, pues, a ningún criterio metodológico definido con enraizamiento crítico. Más bien se trata de una serie de retazos sin ilación alguna entre ellos, y, lo que es más, sin relación aparente con la segunda parte del libro, que es la que constituye el auténtico material de consulta. Frente a ello cabría esperar un panorama de conjunto y una primera aproximación al espectáculo teatral sin desdeñar o excluir ninguno de los componentes de dicho espectáculo. El contenido de esta primera parte no cubre ni siquiera con carácter general y sintomático este panorama general de la vida escénica alicantina en el primer decenio del siglo. Si bien quedan cubiertos algunos aspectos de interés como el que el autor dedica a los locales teatrales, los horarios y los precios; otros, como los que versan sobre la legislación sobre teatro o el público, quedan un tanto desdibujados al convertirse en exposiciones farragosas de las distintas disposiciones legislativas en el primero de los casos, y la recurrencia permanente a las citas de fragmentos teatrales, en el segundo. Sabemos que, por imperativos editoriales, ha tenido que recortar mucho de la tesis de doctorado.

La segunda parte de la obra es la que conforma la *Cartelera teatral (1901-1910)*, la cual contiene la totalidad de espectáculos representados a lo largo del decenio abordado. El valor de tan vasto corpus reside tanto en su importancia numérica —que se cifra en un volumen de 881 títulos— como en la información que incorpora relativa a la autonomía de la función, la ficha técnica de los títulos representados —género, número de actos, autor o autores o compositores en el caso de que los hubiere—, compañías que los llevaron a las tablas, horario de las funciones y local de las representaciones.

Dicha cartelera, que sigue una ordenación cronológica —años, meses y días—, sigue dos numeraciones: la primera de ellas es correlativa e indica el volumen total de obras representadas; la segunda indica la frecuencia de una obra, o, lo que es lo mismo, el número total de representaciones de ésta, dato de vital importancia para conocer la acogida que dispensó el público a algunos títulos.

La cartelera lleva como colofón dos índices: uno de obras representadas, que distingue el teatro declamado del lírico, además del escrito en valenciano y otro de autores —dramaturgos, «letristas y compositores»— con las mismas categorías que el anterior, los cuales remiten numéricamente a la *Cartelera teatral*.

De la consulta de esta segunda parte se desprenden datos tan reveladores para el estudio del teatro en la capital alicantina en el período abordado como el volumen total de obras llevadas a las tablas, obras más representadas, géneros más prodigados, autores más representados o compañías que pasaron por los teatros alicantinos, datos que aparecen reflejados en los balances anuales llevados a cabo por el autor.

Por último, quisiéramos aclarar una cuestión no dilucidada por el autor en esta segunda parte como es la atribución de autoría de un par de obras, aunque en nada desdice, dadas las dimensiones de la *Cartelera*, el rigor con que se ha llevado a cabo. Éstas son: *El agua de san Prudencio*, comedia en un acto, de Antonio M. Ballestes; *El terremoto de la Martinica*, drama en tres actos, traducido por Juan de la Cruz Tirado y G. F. Coll de la obra de C. Desnoyer y C. Lafont, *Le tremblement de terre de la Martinique*; y *La chiclanera*, juguete cómico-lírico en un acto, de Eduardo Jackson Cortés y Manuel Fernández Caballero.

Finalmente, la obra ofrece entre las ilustraciones abundantes carteles, programas de mano y planos de los distintos edificios teatrales,

importantes testimonios gráficos que rescatan del olvido la realidad viva del espectáculo teatral del Alicante de la época.

El presente volumen constituirá a partir de estos momentos punto de referencia inexcusable para aquellos que quieran acercarse tanto al teatro español, en general, como al alicantino, en particular, de los albores del siglo xx.

Agustina Torres Lara

**SEMIÓTICA (S). HOMENAJE A GREIMAS. ACTAS  
DEL III SEMINARIO INTERNACIONAL DEL  
INSTITUTO DE SEMIÓTICA LITERARIA Y  
TEATRAL**

**J. Romera, A. Yllera y M. García-Page**

(Madrid: Visor Libros, 1994, 326 pp.)

Este volumen de Actas recoge las sesiones plenarias y las comunicaciones presentadas en el III Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, celebrado en Madrid, bajo la dirección de José Romera Castillo, con la colaboración del Departamento de Filología Francesa de la citada Universidad y del Institut Français de Madrid, del 26 al 28 de abril de 1993.

En la «Presentación» (pp. 7-9), el director hace referencia a los dos Seminarios <sup>1</sup> celebrados en 1991 y 1992 por el mismo Instituto, y expo-

---

<sup>1</sup> *Ch. S. Peirce y la Literatura*. Romera, J.; Yllera, A. y Calvet, R. (Eds.). Madrid: UNED, *Signa* 1, 1992.

*Escritura autobiográfica*. Romera, J.; Yllera, A.; García-Page, M. y Calvet, R. (Eds.). Madrid: Visor Libros, 1993.

ne las razones que llevaron a éste a dedicar el tercero al estudio de la figura y obra de Greimas: «evitar cualquier sectarismo» (p. 7) y ofrecer a este pensador un espacio, al igual que se hizo con Peirce; recoger la influencia del teórico francés en la semiótica española; y dedicarle un último adiós. Con un repaso a la producción de Greimas y a los homenajes que se le han tributado se completa la aproximación a su figura. José Romera cierra esta «Presentación» con los consabidos y siempre necesarios agradecimientos.

La primera parte del volumen (pp. 13-155) está compuesta por las nueve sesiones plenarias del Seminario. Estanislao Ramón Trives (pp. 13-9) recoge las «Líneas básicas del modelo greimasiano y su incidencia lingüística» (p. 15), deteniéndose en el concepto de estructura del pensador, así como en la aproximación de Greimas al lexema, al sema contextual y al comportamiento verbal.

La aportación de Eric Landowski (pp. 31-54) gira en torno a la identidad y la crisis de alteridad en la que hoy estamos inmersos, y su objetivo es «*construire un modèle général permettant de situer les unes par rapport aux autres différentes formes possibles d'articulation de la relation entre le "Nous" et son "Autre"*» (p. 32). Una entrevista con Landowski, en torno a Greimas y la semiótica, es recogida por Laimonas Tapinas (pp. 55-65). Denis Bertrand (pp. 67-84) estudia el binomio semiótica y ética, partiendo de la prensa quincenal francesa. Los signos icónicos y su significación hacia isotopías cosmológicas o anímicas conforman el tema desarrollado por Eduardo Peñuela Cañizal (pp. 85-89). Jean Marie Floch (pp. 91-99) realiza un análisis semiótico partiendo de un anuncio publicitario. Y para José María Nadal (pp. 101-127) también un anuncio es el punto de partida de su exposición, en la que describe lo que genera la significación del mismo.

Helena Usandizaga Lleonart (pp. 129-140) rinde un «homenaje integral» a Greimas y no se detiene en las aportaciones teóricas del autor, sino que se adentra en el Greimas lector y en sus análisis, en su reflexión de la captación estética de textos literarios. El objetivo de este trabajo es «mostrar, desde la perspectiva de lo literario, cómo el sentir, el sentimiento y el sentido se entrelazan desde hace tiempo en la obra de Greimas» (p. 138). Fernando Poyatos (pp. 141-155) se interesa por los variados procesos semiótico-comunicativos que se dan en la novela desde su creación hasta que llega al receptor, centrándose en los sonidos extrasomáticos y ambientales, además de en los silencios que en el género se dan.

En la segunda parte del volumen (pp. 159-326) se incluyen diecinueve comunicaciones; un grupo de ellas gira en torno a presupuestos greimasianos. La sustancia en el lenguaje, el discurso lingüístico y su composición, así como su relación con la literatura, con la sociolingüística, con la cultura en general, están recogidos por Francisco Abad (pp. 159-165). Manuel González de Ávila (pp. 231-239) se aproxima a la Escuela de París y señala la relación de ésta con la *Semántica* greimasiana; a la vez que reflexiona sobre la Semiótica, sobre la realidad contada que ésta estudia y sobre sus modelos. Manuel Ramiro Valde-rrama (pp. 287-295) se interesa por la connotación e incluye las aportaciones de Hjelmslev y Greimas, además de mostrar una postura crítica ante las mismas; afirma que la «aportación principal al tema consiste en la clarificación de la doctrina hjelmsleviana [...], pero no se ha interesado en desarrollar una taxonomía, más o menos definitiva, de los significantes y significados connotativos» (p. 294). M.<sup>a</sup> del Carmen Barrado Belmar (pp. 168-173) se detiene en el *saber* y en el *crear*, términos que se superponen, que se oponen y que llegan a expresar *certeza absoluta y duda casi absoluta*.

Francisco Vicente Gómez (pp. 319-326) estudia el concepto greimasiano de isotopía, factor de cohesión textual, y el problema de sus relaciones en el seno de la microestructura y de la macroestructura de la obra literaria. También en la línea de la isotopía, Mario García-Page (pp. 203-218) estudia la coordinación en la lengua literaria y recoge esquemas anómalos, agramaticales o inaceptables de este tipo de estructuras. El discurso de los personajes, en sus modalidades de estilo directo, indirecto, indirecto libre y directo libre, es el tema tratado por Luis Alberto Hernando Cuadrado (pp. 251-257).

Antonio Domínguez Rey (pp. 191-201) se detiene en A. Amor Ruibal y establece su relación con la semiótica al afirmar que los principios generales del lenguaje concebidos por este filólogo y filósofo «favorecen respuestas y planteamientos alternativos a problemas hoy suscitados en lingüística semiótica» (p. 191). Hace un recorrido por la producción del autor y sus aportaciones a la lingüística.

M.<sup>a</sup> Mar Llera Llorente (pp. 259-263) arranca de Heidegger, del *Dasein* (ser-en-el mundo) para mostrar la importancia del lenguaje de los *media* en el contexto de lo humano, convertido en el lenguaje de la cotidianidad. También con alusión a Heidegger, M.<sup>a</sup> Luisa Maillard García (pp. 265-271) se aproxima al problema del tiempo en los relatos de ficción, en los que éste se convierte «en el lugar en donde se debate un problema más amplio: el del sentido» (p. 265). Para llevar a cabo su

trabajo se apoya en los análisis de textos narrativos realizados por María Zambrano.

M.<sup>a</sup> Azucena Penas Ibáñez (pp. 281-285) elige el teatro y muestra la importancia de la interrelación existente entre el texto dramático y el contexto escénico, de la interpretación que el público hace de dichos textos. La figura del personaje ausente en el teatro está estudiada por José García Templado (pp. 219-230); ausencia que puede responder a la falta de representación corpórea, al hecho de ser un personaje cuya actuación es producto de la alucinación o, simplemente, de la suplantación. Obras como *Auto de la pasión*, de Lucas Fernández; *Las meninas*, de Buero Vallejo; *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca; *Acto sin palabras*, de Beckett; *Steep-tease*, de Mrozeck; y *Las criadas*, de Genet, entre otras, sirven para respaldar lo presentado.

La aplicación de las teorías de Greimas al análisis fílmico queda recogida por Francisco Gutiérrez Carbajo (pp. 241-250), quien analiza las películas: *Metrópolis*, de Fritz Lang; *39 escalones*, de Alfred Hitchcock; *Une partie de campagne*, de Jean Renoir; *La diligencia*, de John Ford; y *Ciudadano Kane*, de Orson Welles.

Hay un grupo de comunicaciones que analizan obras literarias concretas. El objetivo que Emilio Pastor Platero (pp. 273-279) se fija en su trabajo es el análisis de la isotopía literaria en las *Sonatas* de Valle-Inclán, a través del símil y, a lo largo de su exposición, presenta los recursos que emplea Valle-Inclán para crear las comparaciones que aparecen en la obra. Por su parte, Jesús Camarero (pp. 175-180) estudia la novela de Calvino *Si una noche de invierno un viajero*, cuyo origen queda fijado por su autor en uno de los principios teóricos de Greimas, y «lo que era un sistema de análisis en Greimas se convierte en un sistema de generación de escritura y de ordenación de la narración de Calvino» (p. 179).

Agustina Torres Lara (pp. 311-317) realiza el análisis del *Primer desengaño amoroso*, de María de Zayas, y valora los predicados de base que marcan la función actancial del relato. Las relaciones sintácticas entre sujeto y objeto, y los cambios que en ellos se dan como resultado de su interacción, son estudiados por María Pilar Suárez (pp. 305-310) en el *Cymbalum mundi* de Bonaventure de Périers. En su comunicación, Emilia Cortés Ibáñez (pp. 181-190) arranca del eje semántico «individuo vs colectividad», dominante en *La lluvia amarilla*, y estudia los actantes y sus funciones a lo largo de esta novela de Julio Llamazares.

M.<sup>a</sup> Dolores Romero López (pp. 297-304) aplica esta misma teoría de los actantes, actores y funciones en la poesía simbolista y llega a la conclusión de que los actantes quedan debilitados ante su propia función. El «yo lírico» implícito en el texto es un archiactante que, en el plano del signo poético, posee «una serie de actantes que se agrupan por funciones propias» y que «mantienen entre sí una categorización actancial» (p. 298).

Con este volumen, nos encontramos ante una interesante aportación al campo de la Semiótica. La seriedad y profundidad del conjunto de los trabajos en él incluidos sólo se ven empañadas por las escasas erratas que aparecen en algunos de ellos.

Emilia Cortés Ibáñez

## NORMAS DE LA REVISTA SIGNA

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.  
Ejemplos: Universidad de Córdoba; I. B. Miguel Hernández, Alicante.
  - 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.

15. Para constatar las referencias bibliográficas siga 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 Perfusion 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.

Tenga también en cuenta lo siguiente:

a) Si hubiese más de una publicación de un mismo autor en el mismo año, haga la distinción 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 de revistas y de los volúmenes colectivos irán entre comillas.

# INSTITUTO DE SEMIÓTICA LITERARIA Y TEATRAL

## FACULTAD DE FILOLOGÍA

### UNED

#### 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, M. García-Page y F. Gutiérrez (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, e.p., 1996).

II.- *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*: han aparecido cuatro números (1, 1992; 2, 1993; 3, 1994; 4, 1995).



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA