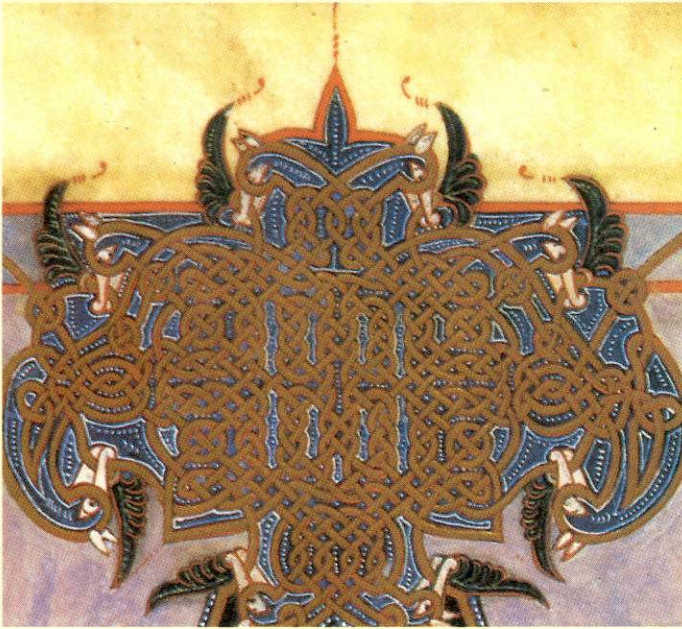


SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

1994

3

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

1994

3

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

DIRECTORA
ALICIA YLLERA

SECRETARIO
MARIO GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ

COMITÉ DE REDACCIÓN

José Romera Castillo (Presidente de AES), José M.^a Pozuelo Yvancos (Vicepresidente), Francisco Abad Nebot, José Domínguez Caparrós y Antonio Domínguez Rey.

Patrocinada por la Junta Directiva de AES.

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

Suscripción

y

Distribución: VISOR
Isaac Peral, 18
28015 MADRID
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 BEATO DE LIÉBANA

ÍNDICE

ARTÍCULOS

	<i>Página</i>
M. ^a del Carmen BOBES NAVES: <i>La novela y la poética femenina</i>	9
Eduardo de BUSTOS GUADAÑO: <i>Pragmática y metáfora</i>	57
Fernando CABO ASEGUINOLAZA: <i>Bajtín y la teoría de la historia literaria: el caso de la picaresca</i>	77
Jesús CAMARERO: <i>Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario</i>	89
Emilia CORTÉS IBÁÑEZ: <i>Las voces en La Boda de Ángela, de J. Jiménez Lozano</i>	103
M. ^a Victoria FERNÁNDEZ-SAVATER MARTÍN: <i>Análisis formal de la Historia Apolloni Regis Tyri</i>	117
Raquel GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN: <i>Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento.</i>	139
José Manuel QUEROL SANZ: <i>El problema del lenguaje plástico: notas sobre la doble articulación del signo pictórico</i>	157
José ROMERA CASTILLO: <i>Repertorios extraverbales en la comunicación literaria</i>	175
Vicente SÁNCHEZ BIOSCA: <i>Del excentrismo formalista al principio del montaje</i>	209
Sultana WAHNÓN: <i>Ética y determinismo en el pensamiento de Georg Lukács (Sobre la relación entre la sociedad y la literatura)</i>	229

ESTADOS DE LA CUESTIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

Francisco ABAD NEBOT: <i>Semiótica de la cultura española II: el léxico</i>	255
José María POZUELO YVANCOS: <i>La ficcionalidad: estado de la cuestión</i>	265

RESEÑAS

J. ROMERA CASTILLO, A. YLLERA, M. GARCÍA-PAGE Y R. CALVET, <i>Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral</i> . Madrid: Visor Libros (Agustina TORRES LARA)	285
<i>Paremia</i> , n.ºs 1 y 2. (Pilar BLANCO GARCÍA)	289

ARTÍCULOS

LA NOVELA Y LA POÉTICA FEMENINA

M.^a del Carmen Bobes Naves

(Universidad de Oviedo)

1 PRESENTACIÓN

La literatura escrita por mujeres ha existido con mayor o menor profusión a lo largo de los siglos. Desde Safo de Lesbos en la antigüedad clásica hasta los tiempos actuales ha habido poetisas, novelistas y, quizá en menor proporción, dramaturgas. Lo mismo podría decirse de la producción crítica literaria: probablemente siempre ha habido, o ha podido haber, críticas y teóricas de la literatura, y, desde luego, siempre ha habido lectoras que han podido hacer interpretaciones y tener opiniones sobre las obras literarias.

Es indudable, por otra parte, que en el conjunto de la producción literaria de todos los tiempos, la participación de la mujer en la creación literaria es mucho menor que la del hombre, aunque en la actualidad esa desproporción se está corrigiendo y, también hasta tiempos actuales, las teorizaciones críticas femeninas son escasas y puntuales.

Se da otro hecho, que no queremos pasar por alto, y es que en otras artes la aportación de la mujer es aún más escasa y faltan totalmente teorizaciones femeninas destacables sobre las artes. Quizá es la creación literaria y la teoría sobre ella el campo donde hay más participación de la mujer, por lo menos hasta ahora.

Las causas de esta situación pueden ser de tipo personal, familiar o social: la arquitectura tiene unas exigencias sociales de formación y de ejercicio que conceden a la mujer escasas oportunidades; la escultura tiene alguna posibilidad más y efectivamente hay alguna escultora; en la pintura, al ser una de las artes que no requieren para su producción esa dimensión social, hubo siempre mujeres pintoras, autodidactas generalmente, y algunas alcanzaron fama y nivel artístico. En todo caso, sea cual sea la aportación de la mujer a las artes figurativas, es un hecho que no se han producido reflexiones femeninas destacadas sobre la creación artística: no existe, en forma diferenciada, una crítica o una teoría femenina de las artes plásticas.

El campo más propicio para la producción o para la reflexión de la mujer parece ser el de la literatura, donde hay más obras escritas por mujeres, y desde hace unos años hay un destacado movimiento teórico, la «crítica feminista», que no se limita a comentar, valorar o comprender la literatura femenina, sino también la masculina desde la perspectiva de las mujeres; también en algunos casos algunos hombres han hecho «crítica feminista», adoptando una visión femenina, o pretendidamente femenina.

En principio, la crítica femenina se ha iniciado en forma conflictiva respecto a las interpretaciones tradicionales y se ha centrado en lo que con frase muy al día se puede denominar «el hecho diferencial», es decir, como una investigación basada en el presupuesto de que existe una sensibilidad específica de la mujer en la creación y en la lectura literarias y también en la especulación teórica sobre las obras literarias.

Estos son los hechos, tal como están hasta el momento, y es extraño que únicamente respecto a la creación literaria se ofrezcan reflexiones «femeninas», mientras que no se ha hablado de una teorización femenina sobre las otras artes, aunque haya algunas mujeres críticas del arte pictórico y teóricas o historiadoras del arte. Vamos a formular algunas reflexiones sobre estos hechos y sus causas, y vamos a sugerir algunas explicaciones apoyándonos en su análisis.

2 HISTORIA DE LA LITERATURA Y LA CRÍTICA FEMINISTAS

¿Se puede hablar de una literatura y de una poética escrita por mujeres que sea diferente de la literatura y de la poética escrita por los hombres? Es decir, ¿la creación literaria y la reflexión femenina sobre ella tienen algún rasgo específico que la diferencien de la creación y la crítica literarias masculinas? ¿Hay razón para hablar, como se hace hoy, de una literatura y una poética femeninas?

No es fácil decidirse por un sí o un no, pues la mayor parte de las razones que se han dado y se han repetido incansablemente hasta convertirse en tópicos, son muy discutibles. Sería impensable hablar, por ejemplo, de una investigación física, o histórica, masculina o femenina, y lo más normal sería hablar de hombres o mujeres dedicados a la física o a la historia, sin embargo se ha planteado la posibilidad de que exista una literatura femenina con rasgos específicos y hay en el panorama actual de las tendencias teóricas una llamada «crítica literaria femenina», que aporta un ángulo de reflexión con una visión del mundo y un esquema de valores pretendidamente diferente del que tienen las poéticas «masculinas», pero las razones y argumentos concretos que se esgrimen para mantener esta postura o rechazarla son muy discutibles.

Para afrontar el problema vamos a partir de su planteamiento y de su desarrollo histórico y vamos a situarlo donde se ha iniciado, es decir, en el conjunto de las reivindicaciones femeninas, principalmente donde se cuestionan con más fuerza, en los Estados Unidos de Norteamérica, pues es precisamente en los departamentos de literatura de sus Universidades donde empezaron a surgir los grupos de «crítica literaria femenina» hoy presentes en la mayor parte de los centros.

En Norteamérica los movimientos feministas y de liberación de la mujer se incorporan a la crítica social en temas comunes a hombres y mujeres: en contra de la esclavitud, a favor de los derechos civiles de todos los ciudadanos, en contra de la guerra, etc. Son temas políticos en torno a la actuación del poder y la organización social, donde son bienvenidas las actividades feministas, como las de cualquier otro grupo social, del carácter que sea; pero al plantear el tema de los derechos de la mujer, muchos de los hombres que hacen frente común con ellas en esos otros asuntos, toman una actitud muy diferente que suele oscilar desde la sonrisa comprensiva hasta la mofa y el sarcasmo; la

razón se sustituye por el tópico, por la broma o la descalificación, de modo que las feministas han llegado a comprender que sus reivindicaciones deben hacerlas frente a los hombres, frente a situaciones o sentimientos de prepotencia de algunos hombres, pues no se trata de alcanzar nada en la teoría, sino en la proyección pragmática de repartir trabajo, responsabilidades y poderes.

Las estadísticas sobre porcentajes de trabajo, sobre sueldos, sobre oportunidades de acceder a puestos de responsabilidad, tanto profesionales como de poder social o político, etc., son sangrantes y hacen casi innecesarios los razonamientos que van abriendo caminos teóricos a la evidencia en el conjunto de la sociedad; sin embargo, sólo de un modo lento se alcanzan cambios en la práctica.

Dejando aparte los datos generales de las estadísticas, que se dirigen de un modo inmediato a la razón y a la organización social, otro de los caminos para poner el dedo en la llaga o para divulgar situaciones no ya injustas, sino absurdas, es el de revestir de ficcionalidad mediante un discurso literario algunas situaciones que, si se reflejan en las estadísticas, no alcanzan tanta eficacia sobre el sentimiento como presentadas con la fuerza de una anécdota vivida o sentida: el convencimiento puede ser más inmediato por la vivencia que por la mente.

Surge así una literatura de denuncia y paradoja que no se limita a exponer casos más o menos injustos en su desarrollo, sino que rechaza el mismo marco de valores y de referencias en que se sitúan y que había servido para dar sentido a historias noveladas o dramatizadas por hombres, aunque presentasen a la mujer desde un ángulo de simpatía o comprensión. En la literatura masculina, la mujer podía ser presentada como una víctima, podía suscitar la simpatía del lector, podía mostrar que había situaciones manifiestas de injusticia, de desconsideración, de descalificación total, etc., pero el marco social de las relaciones hombre-mujer seguía siendo el mismo, y parecía inamovible, de modo que si había un redentor era siempre un hombre, y si había un desenlace favorable y optimista, era invariablemente una boda ventajosa. La mujer, en los mejores casos, no dejaba de ser actancialmente en el relato el objeto de la búsqueda, la finalidad en la historia del hombre, y esto incluso cuando el narrador era femenino, o el relato se hacía tomando a la mujer como foco y como protagonista. Podríamos decir que en el mejor de los casos se llegaba a comprender las transgresiones que la mujer hacía sobre la norma, pero no se advertía que esa norma era «masculina», y que podía y debía ser cambiada porque era injusta.

No obstante, lo mismo que ocurre con los hombres que reivindican junto a las mujeres algunas cuestiones y se sitúan en contra cuando se habla de los derechos de la mujer, ocurre con los colectivos feministas, que respecto a la literatura y a su valor no se ponen de acuerdo: algunas consideran que la creación literaria no es el campo adecuado para la reivindicación femenina porque es frívolo, y no merece la pena utilizarlo porque es ineficaz, y prefieren olvidarse de la literatura como campo o instrumento de reivindicaciones y orientar su lucha hacia un ámbito exclusivamente político y social.

A pesar del rechazo general o del rechazo de algunos grupos feministas, y a pesar de las dificultades que de ello se derivan, algunas mujeres siguen escribiendo y siguen haciendo reflexiones sobre el arte poético de forma paralela o de forma autónoma respecto al feminismo social y político militante y es frecuente que los esquemas que siguen y los presupuestos en que se apoyan mantengan entre sí algún tipo de relación y sirvan de explicaciones recíprocas.

Según se entiendan las relaciones de poder y de convivencia entre los sexos y según los límites señalados para las reivindicaciones feministas, se originan determinadas mediaciones, expresadas o tácitas, en el texto literario. En este sentido podemos distinguir tres actitudes generales, a las que son reducibles la mayor parte de las variantes históricas que se han dado hasta ahora:

1) Se *niega la dicotomía metafísica* de masculino/femenino y se considera inútil buscar rasgos diferenciales en la actuación del hombre y de la mujer, y por consiguiente, entre el arte femenino y el arte masculino. Las diferencias que de hecho hay en el número o en las formas y temas de la literatura hecha por mujeres, son de tipo histórico, proceden de la educación diferenciada o se deben a las circunstancias en que se ha desenvuelto la mujer en la familia y en una sociedad organizada por los hombres.

2) Se admite la diferencia masculino/femenino, pero se reclama *igualdad* de oportunidades de modo que las posibilidades de actuar, y por tanto de escribir, sean las mismas para el hombre y para la mujer. Las formas históricas diferentes deben ser superadas, porque son injustas o absurdas; proceden de una tradicional discriminación del sexo femenino y tienen como origen una visión masculina que, por muy arraigada que esté en la sociedad, es originalmente injusta.

3) Se admite la diferencia masculino/femenino, y se reclama esa *diferencia* rechazando el orden masculino y propugnando una actua-

ción propia de las mujeres. Así como la posición anterior buscaba la integración de la mujer en un orden social conjunto masculino y femenino, ésta pretende dar vuelta a una situación que se considera injusta, y reclama no sólo una nivelación de derechos, sino la imposición de un orden femenino, como venganza y resarcimiento de las injusticias históricas.

Desde este marco general que, trasladado al ámbito del arte literario propugna una literatura única no diferenciada, o bien una literatura masculina y otra femenina, en armonía o enfrentadas, se desenvuelve una poética que trata de buscar, o de negar, principalmente en la novela, los rasgos específicos de una literatura femenina.

3 LA CRÍTICA LITERARIA FEMENINA

La mayor parte de las historias de la teoría literaria parecen estar de acuerdo en que la *poética femenina* se puso en marcha con cinco obras: *Una habitación propia*, de V. Woolf, 1927; *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, 1949; *The Troublesome Helpmate*, de Katharine M. Rogers (1966); *Thinking About Women*, de Mary Ellmann, 1968; y *Sexual Politics*, de Kate Millett, 1969. Estas obras, aunque constituyen la base de la crítica feminista angloamericana, no parecen constituir un factor importante en el conjunto de la lucha feminista. El dilema para muchas, a causa de lo que ya hemos expuesto, es separar lo que puede ser un talante artístico y académico de una actitud social y políticamente militante. La mayor parte de las críticas literarias feministas trabajan hoy en el campo académico, a pesar de que se inserten en el marco general o acojan ecos de la lucha feminista que reivindica igualdad de derechos y de actuación ante el poder y para la conducta.

Destacamos como más relevantes para la crítica literaria, dos de las obras citadas, la de M. Ellmann, *Thinking about Woman*, por su estilo, y la de Kate Miller, *Sexual Politics*, por su contenido. La primera es una obra maestra de la ironía, como actitud ante hechos que analizados racionalmente resultan paradójicos y absurdos. Irónicamente, puesto que el razonamiento falla, Ellmann pone de relieve la injusticia de algunas normas que rigen la conducta femenina y dedica el capítulo final a estudiar las estrategias que emplean las escritoras para enfrentarse airoso a una situación de machismo: las novelistas han utilizado los estereotipos de mujeres y de literatura sobre mujeres que

han puesto en circulación los escritores masculinos, pero tratando de llevarlos al absurdo a fin de mostrar su falsedad intrínseca.

A partir de esta obra, se impuso el tono irónico en obras femeninas y empezó a ser considerada la ironía como un rasgo propio de su poética. Sin embargo, es obvio que no puede mantenerse que la ironía sea un rasgo específico de lo femenino; otra cosa es que en esas circunstancias de rechazo de situaciones manifiestamente injustas que se toman como normales, la ironía sea el recurso de distanciamiento más eficaz. Creo que el modo de plantear los conflictos y las relaciones de lo masculino y lo femenino exijan una actitud irónica, pues puede destacar más la situación que la presentación neutra y objetivista, independientemente de que el autor de la crítica sea hombre o mujer.

Vamos a comprobar que este caso se repite con otros aspectos y recursos: se califica de «femenino» cualquier actitud o forma que se encuentre en el discurso literario firmado por una mujer, aunque su razón de ser derive de la finalidad que se pretenda, de la historia que se cuente, del valor que tenga en sí mismo, etc., y sea realmente un uso común a hombres y mujeres escritoras.

Quizá porque el ambiente era propicio a los planteamientos que hacía, o quién sabe por qué otras razones, *Sexual Politics*, de Kate Millett, fue la obra que tuvo mayor impacto social y la que suele considerarse como uno de los puntos de partida de la crítica literaria feminista angloamericana actual.

Lo que más se ha destacado de esta obra en referencia a la teoría literaria es el giro que reclama respecto a la posición seguida por el New Criticism, escuela de teoría literaria dominante en las universidades de los Estados Unidos. El conjunto de los llamados «nuevos críticos», aunque con algunas divergencias en los planteamientos y en su aplicación práctica a los textos, coincidía en tomar como objeto de los análisis literarios «la obra en sí». Es el enfoque que seguían también las escuelas críticas europeas hasta mediado el siglo XX (las estilísticas, los formalismos, los estructuralismos), pues centraban su objeto en el discurso, y estudiaban los rasgos distintivos, las unidades formales o las relaciones estructurales en los límites del texto literario, pues todo lo demás eran abstracciones o se podía considerar extraliterario.

Millett insiste en la necesidad de trascender el texto y prestar atención a los contextos sociales y culturales para entender la obra literaria en toda su riqueza. A partir de Millett toda la crítica literaria feminista defiende esta idea, que suele considerarse como su principal aporta-

ción, junto con la defensa que hace del derecho del lector a adoptar su propia perspectiva y a colaborar en una lectura abierta, sin sentirse condicionado por la visión del mundo del autor de la obra.

Pero es difícil admitir que esta posición de la teoría literaria sea específica y original de la «crítica feminista», pues si se sitúa en el panorama general de las poéticas del siglo XX, puede comprobarse que coincide con la evolución epistemológica y metodológica general: desde un primer momento en que, bajo el dominio de los métodos decimonónicos de carácter historicista, la investigación literaria centraba el interés en la figura del autor, se pasa a una segunda etapa que polariza la atención hacia el texto y sus límites formales estrictos, para alcanzar en la actualidad una tercera fase, en la que por presión del método sociológico, del psicocrítico y de la pragmática, la poética amplía sus horizontes y sitúa a la obra literaria en el conjunto de sus relaciones con el entorno social y cultural a través de los sujetos (autor-lector), del proceso semiótico de que forma parte (procesos de expresión, de comunicación y de interpretación literarias) y en relación con los sistemas culturales de la época.

Yser fue el primero en afrontar los problemas pragmáticos que derivaban de los estudios lingüísticos de Austin y Searle (el estudio de los usos del habla y sus circunstancias, frente al estudio del sistema de lengua), y cinco años después, Pratt (1977) intenta fundamentar sistemáticamente una teoría del discurso literario sobre la pragmática de los actos lingüísticos.

La liberación que Millett reclama para trascender los límites formales de la obra y para colocarla, dada su dimensión pragmática, en el centro de un contexto cultural, y a la vez reconocer las competencias del lector en los procesos de creación de sentido literario, coincide con la posición de las teorías actuales que reconocen que ha llegado «la hora del lector» y que existe una interacción continuada de la obra literaria con otros sistemas culturales envolventes. La poética feminista, en este punto, se sitúa en línea con teorías como la estética de la recepción, la pragmática semiótica, la sociología literaria, la psicocrítica, la ciencia empírica de la literatura, etc., que, sin negar las posibilidades de un estudio inmanente de «la obra en sí», superan los límites del texto para considerarlo en sus relaciones externas.

En 1969 no es una actitud «novedosa» y mucho menos específicamente feminista, el solicitar la atención del crítico hacia las circunstancias sociales que en el momento de la creación o de la recepción de la obra literaria mediatizan su sentido y sus formas, porque en 1967 se

abre el curso en la Universidad alemana de Konstanz con el famoso discurso de H. R. Jauss, *Estética de la Recepción*, que responde no sólo a una doctrina original del autor, sino a un movimiento generalizado en la teoría literaria y presente en las Universidades, que planteaba problemáticamente el papel de la historia literaria frente a la teoría y el papel del lector en el proceso de comunicación literaria, y que tenía antecedentes en la teoría semiótica. Los textos literarios, como todos los escritos, establece un circuito de comunicación segmentado: emisor-obra // obra-receptor, creando las condiciones para una ilimitada distancia espacio temporal y cultural. La distancia origina un abanico de variantes con indeterminaciones, tensiones y discordancias semánticas, de modo que la lectura de los textos literarios es, más que una descodificación, una especie de reelaboración activa de un mensaje que se sitúa en unas coordenadas nuevas en cada lectura (Doležel, 1990: 211). Estas ideas, que están en la base de la crítica actual no pueden ser atribuidas a Millet y a su llamada de atención hacia el lector.

Después de estas primeras obras, y bajo el influjo directo o indirecto de sus postulados, sean o no específicos, se desarrolla una crítica feminista en Europa (principalmente en Francia) y en las principales universidades de Norteamérica que se manifestará en dos direcciones fundamentales: a) la primera, y bajo el título general de «crítica de imágenes de mujer», hace un análisis ideológico de los contenidos de las obras escritas por hombres fundamentalmente y un estudio de los modelos de personajes femeninos en la novela decimonónica que va a repercutir en la creación novelística femenina actual de forma notable; b) la segunda, más diversificada y más amplia, aunque posiblemente menos desarrollada y menos combativa porque se desenvuelve en el campo estrictamente literario, trata de señalar los rasgos específicos, si es que los hay, de lo femenino en el discurso y en la trama de las novelas escritas por mujeres.

Durante la década de los setenta se escriben ensayos sobre la literatura femenina que son más bien tomas de postura, porque realmente no son análisis o reflexiones críticas o literarias. Las mujeres se plantean el problema de adoptar un enfoque adecuado para el estudio de la literatura femenina. En 1975 A. Kolodny propone estudiar la literatura femenina comparándola con la masculina, porque en caso contrario, al estudiarla en forma aislada se carece de contraste, y efectivamente, al comparar las novelas de hombres y de mujeres, puede advertirse que es típico del hombre sentirse atrapado por el trabajo, mientras que es típico de la mujer sentirse atrapada por la casa, lo que en el

fondo es lo mismo: sentirse atrapado por lo cotidiano, que para el hombre era el trabajo y para la mujer las faenas domésticas.

La novela masculina habla de los hombres, atrapados en el trabajo diario, pero no advierte la misma situación en la mujer, de la que sólo ve los aspectos frívolos y de falta de responsabilidad en el trabajo, como si el de la casa no contase, y ante este hecho, la novela femenina se caracteriza por una «percepción reflexiva» sobre su propia situación en la familia y en el trabajo cuando lo desempeña.

Para destacar las diferencias y descubrir el verdadero ser y estar de la mujer, la novela suele seguir procedimientos de «inversión», como la ironía utilizada por Ellmann, que consiste en poner al revés las imágenes estereotipadas y tradicionales de las figuras novelescas, y tratarlas cómicamente. Es una estrategia subversiva de descripción que suele considerarse típica de la mujer novelista (Gilbert y Gubar, 1979), y que desemboca frecuentemente en un discurso irónico.

De 1979 es el artículo de E. Showalter, «Toward a feminist Poetics» donde la autora distingue una «crítica feminista» y una «ginocrítica». La primera es la lectura feminista de las novelas escritas por hombres, la segunda es la lectura feminista de las noveles femeninas. El método que propugna esta autora es lo que pudiéramos denominar «hermenéutica de la sospecha», que al igual que el movimiento deconstructivista, intenta leer el texto como si el discurso no fuese el medio de expresión, sino de ocultamiento: las contradicciones, los conflictos, las lagunas y los silencios que tiene la novela masculina pueden servir de indicios, según Showalter, para alcanzar el verdadero sentido de la obra, que no coincide con el que abiertamente se cuenta. Las novelas femeninas no necesitan esta lectura porque son espontáneas, directas, reflexivas, y no ocultan, sino que manifiestan lo que quieren como testimonio de las experiencias vividas por las autoras.

La cultura femenina «acallada» durante siglos se descubrirá aplicando criterios históricos, antropológicos, psicológicos y sociológicos a la lectura de los textos literarios. Sin embargo, este tipo de crítica puede llevar a la comprensión del texto y a la explicación de sus contenidos, pero indudablemente no es «crítica literaria», y así lo han entendido otros autores (Moi, 1988: 80-97).

M. Jehlen (1981) propondrá también estudiar las literaturas masculinas y femeninas comparativamente para obtener referencias contrastadas, como había señalado ya Kolodny pocos años antes (Moi, *id.*)

En estas autoras encontramos más bien propuestas que realizaciones, más el anuncio de un «deber ser» de la crítica y teoría feministas que directamente el ser de una crítica y una teoría. El análisis ideológico de los personajes femeninos no deja de ser una paráfrasis temática, y la discusión sobre si conviene hacer estudios autónomos o comparados (masculino/femenino) es, en todo caso, un tema metodológico. Estamos en tiempos iniciales de toma de conciencia y búsqueda de caminos y cualquier orientación que apunte la crítica suele originar aplicaciones en la creación literaria femenina. Vamos a comprobar cómo se da esa interacción casi inmediata entre obra literaria y teorías literarias.

a) Crítica de «imágenes de mujer»

A partir de 1980, en la Universidad americana, y en relación con la obra de Ellmann, proliferan en los Departamentos de Literatura los cursos de crítica femenina que analizan la presencia de la mujer en la literatura, y las imágenes de mujer en los estereotipos diseñados por los hombres. Se denominó «crítica de imágenes de mujer», porque en 1972 se publicó *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, que se reeditó varias veces y que era el trabajo en colaboración de 21 autores (19 mujeres y 2 hombres), todos los cuales coinciden, al estudiar autores y autoras de novelas del siglo XIX, en la falsedad de los personajes femeninos que pululan por los mundos ficcionales de la novela.

A pesar de la denominación de «imágenes de la mujer», este tipo de crítica no es exclusivamente temática, pues trata también temas pragmáticos y sintácticos, por ejemplo, se interesa mucho por la función- del lector en el proceso de la comunicación literaria, a partir de un concepto pragmático del texto literario, como había sugerido K. Millett.

En general la crítica de «imágenes de mujer» acepta como uno de sus presupuestos el de la polivalencia semántica del texto literario y, por tanto, la ineludible colaboración dinámica del lector en el proceso de comunicación literaria, la «reelaboración activa» del lector, ante la posibilidad de varias lecturas. Jauss, apoyado en el concepto filosófico de «horizonte de conocimiento» de Heidegger, habla de la posibilidad de que una obra tenga diversos sentidos a lo largo del tiempo —lo que

justificaría una historia de la literatura, que sería una historia de las interpretaciones diacrónicas de la obra—, ya que puede entenderse que una lectura, es decir, una interpretación es el resultado de la fusión del «horizonte de expectativas» del autor, que codifica la obra, y del «horizonte de expectativas» del lector, que la interpreta. Cada lector tiene un modo de leer y de captar el discurso literario y el mundo ficcional de la novela, puesto que está condicionado por una determinada competencia de lectura personal e intransferible. La historia de la literatura sería la historia de la fusión sucesiva de horizontes de lectura con el horizonte de creación de las obras literarias.

En relación directa con estas posibilidades hay que admitir que la obra literaria, abierta a la interpretación, podría ser leída de diferente forma por las mujeres o por los hombres, si es que efectivamente hay diferencias en la competencia lectora de hombres y mujeres.

La pretensión de universalidad de una lectura determinada (que suele ser la del crítico que mantiene tal idea), no es más que un intento de transducción, es decir, un intento de imponer una lectura como única, o como «verdadera», basándose en el presupuesto de que la obra literaria tiene un significado unívoco, el que ha querido darle el autor y al que el crítico tiene acceso, por un especial privilegio, o por su especial competencia. La interpretación de que tal o cual imagen de mujer es «verdadera» o falsa, es un juicio totalmente subjetivo, puesto que no existe una posible verificación o falsación con un prototipo o con un modelo de persona que tenga estabilidad o aceptación social objetiva alguna. Mukařovski, desde una posición semántica próxima a la de G. Frege, niega todo valor de «verdad» a los textos literarios, en los que prevalece la función poética y la cuestión de la verosimilitud no tiene sentido alguno. La «verdad» del lenguaje literario es un problema de semántica interna, no de contraste referencial, puesto que los llamados hechos reales, es decir, los hechos narrados que se basan en hechos efectivamente sucedidos y los hechos ficcionales, inventados por el autor, se integran en la unidad de la función poética y pueden ser interpretados en el conjunto de la obra sin necesidad de buscar la referencia real. Es decir, que por el hecho de integrarse en la obra literaria los hechos reales se incorporan a un mundo nuevo, el ficcional.

Cualquier lectura supone una transformación de la obra literaria, puesto que nunca se lee la obra completa, que por ser artística está abierta a diversos sentidos. Las figuras de los personajes femeninos pueden «leerse» desde ángulos de visión muy distantes y, desde luego, desde un horizonte de expectativas o de conocimiento muy diferente

del que sirvió del marco al autor de la obra, y sin duda pueden ser interpretados de forma diferente por hombres y por mujeres. Desde esta perspectiva la «lectura verdadera» queda trascendida, si no anulada, o en todo caso, puede ser una más entre las posibles.

La polivalencia del texto literario puede apoyar la explicación genética de una poética femenina; la estética de la recepción, en su reconocimiento del papel activo del lector, la apoyaría también al considerar que el lector no es un mero receptor pasivo, sino que tiene una función directa en la creación del sentido literario; y asimismo la deconstrucción podría corroborar la misma idea y servir de marco de referencias teórico en su negación de una interpretación central y única; las interpretaciones marginales, el mismo hecho de la diversidad de interpretaciones, la diseminación del texto, etc., pueden justificar en algún sentido «lecturas feministas», entre otras lecturas marginales o centrales.

Podríamos admitir que el principio más general de la crítica feminista, que coincide con una actitud deconstructiva, es precisamente que ninguna poética puede ser objetiva y ninguna puede presentarse como verdadera o como única y, por tanto, puede haber un modo de lectura masculino y un modo de lectura femenino, independiente de que cada lector pueda individualizarse en su interpretación a partir de su propio horizonte de expectativas.

También desde una perspectiva semiótica este principio resulta fundamental y se hace más extenso: considerando la obra literaria como elemento intersubjetivo en un proceso de interacción semiótica con tres elementos básicos: el autor, la obra y el lector, el relativismo semántico y la apertura interpretativa del texto no procede solamente de la actividad del lector, sino también de la ambigüedad buscada por el autor y plasmada en las relaciones pragmáticas que pueda establecer la obra como proceso semiótico autónomo.

Los límites de sentido no se agotan en los límites formales de la obra; las intenciones del autor pueden ser tan amplias como se quiera, pero en todo caso son determinables sólo parcialmente a través de la obra y a partir de los estudios históricos y biográficos y, por último, la creación de sentido por parte de los lectores no puede considerarse agotado nunca. En un proceso semiótico de esta naturaleza, en el que el creador de la obra actúa con intenciones que son prácticamente inasequibles al crítico, con un objeto, la obra literaria, de texto polivalente y discurso ambiguo, y con un lector que participa desde ángulos históricos, sociales y personales diversos, no cabe duda de que ninguna crítica puede ser total, objetiva y neutral, porque en ningún caso están

agotados ni claros los límites de los elementos relacionados en la explicación y en la comprensión literarias, y cada lector o crítico podrá poner en juego sólo una parte de los indicios y de los datos del texto, los que su competencia le permita considerar.

Estos argumentos desembocan necesariamente en un relativismo crítico que es necesario advertir como punto de partida. Claro que hay interpretaciones que el texto rechaza y hay lecturas coincidentes en buena parte. El relativismo es más teórico que práctico en la realidad, pero en cualquier caso no se puede negar y conviene tenerlo en cuenta a la hora de calificar de «verdaderas» o «falsas» determinadas lecturas, y de «completas» o «parciales» otras. Estos adjetivos hay que mirarlos con precaución en cualquier tipo de crítica, masculina o femenina. El análisis crítico puede poner énfasis en el autor (proceso de producción), en la obra (producto objetivado), o en la recepción (proceso de interpretación), o en el conjunto, pero en cualquier caso será parcial y será relativo, aunque se refiera al conjunto. Los criterios de valoración masculinos y femeninos puede ser diferentes, porque pueden encontrar apoyos diferentes en la obra.

La interpretación de las «imágenes de mujer», como la interpretación de cualquier otro elemento o unidad de la obra literaria, está justificado teóricamente por la capacidad inagotable sémicamente del discurso literario y por la competencia, siempre diversa, de los lectores; en la práctica histórica tiene un desarrollo concreto y da lugar a unas posibilidades también concretas que derivan de las formas en que se ha enunciado.

Images of Women in Fiction mantiene que las figuras de mujer que presentan las novelas escritas por hombres son «falsas», porque no responden a la realidad. Las causas son de muy diversa índole, unas propias del texto literario, otras debidas a la visión masculina de la mujer. Quizá sería más acertado decir que son imágenes que no gustan a las lectoras, porque decir que son «falsas» es una mistificación del lenguaje referencial con el lenguaje literario.

Los autores no alcanzan nunca el límite (no pueden hacerlo) de lo que puede decirse de una mujer, por tanto se ven obligados a *seleccionar* algunos aspectos de la figura, de la vida, de las relaciones de sus personajes femeninos, que quedan necesariamente deformados al perder el equilibrio que les da la realidad; el discurso literario se construye, en este sentido con muchos *blancos*. Del mismo modo que una fotografía congela el movimiento, el discurso literario, por su propia naturaleza, selecciona algunos aspectos de lo que describe y expone

linealmente en sucesividad lo que es un conjunto simultáneo. Los autores presentan por medio del narrador del relato unas imágenes de mujer que necesariamente son construcciones logocéntricas, figuras verbales realizadas desde su competencia emocional, mental, discursiva, etc., y desde su visión particular.

Pero esto ocurre al diseñar la figura literaria de las mujeres y también al diseñar la figura literaria de los hombres, y les ocurre a escritores y a escritoras, en la descripción y en el relato; y además pasaría lo mismo al considerar cualquiera de las unidades sintácticas: el relato no puede dar cuenta de todos los aspectos de las acciones, porque las conexiones serían inacabables, no puede dar testimonio del tiempo de todos los personajes, ni siquiera de todo el tiempo de un personaje y se ve obligado a seleccionar algunos segmentos de su trayectoria vital, y tampoco puede describir todos los espacios en los que están o por los que se mueven, pues sería eterno el empeño. No se puede apoyar una poética femenina en aspectos que son comunes, o en bases que no son ciertas.

La teoría de que la literatura es reflejo directo de la realidad es muy discutible, y la teoría del personaje como trasunto de la persona real no se mantiene, entre otras cosas, porque si no se puede acceder a un concepto fiable de «persona real», como prototipo, ni siquiera como individuo, y si el conocimiento del interior de la persona resulta muy dudoso, mal puede tomarse como modelo literario y mal pueden contraponerse imágenes literarias y entidades reales no precisas.

Lo que sí puede advertirse es que, según épocas y autores, el cañamazo social en que se sitúan las figuras de los personajes de la novela, y la actitud que sirve de mundo referencial al autor y al texto, están mediatizados por ideologías que ven como «normales» situaciones de opresión y de injusticia, con las que parecen identificarse el narrador o los autores, pues no las rechazan; carecen de la distancia ética necesaria para mostrar irónicamente lo absurdo de tal situación o para rechazar conductas que desde otra perspectiva puedan ser poco lógicas, sencillamente porque en su imagen del mundo son normales. Esta actitud es la que puede diferenciar una novela masculina de una femenina, o una imagen de mujer dada por un hombre o por una escritora: lo que el novelista puede presentar como normal, irrita la sensibilidad de las lectoras porque son más sensibles a la injusticia del tratamiento que la mujer recibe en este mundo ficcional.

Es muy distinto exigir al novelista testimonios «verdaderos» e interpretar la novela como un testimonio directo de la realidad, a advertir

que sus historias se construyen sobre una anécdota, unos principios o un sistema ético, con los que no se está de acuerdo, porque son injustos. No se trataría tanto de rechazar el valor testimonial de la novela y sus valores miméticos directos al presentar situaciones injustas que se pueden dar o no en la forma en que se ofrecen en el mundo empírico, como de criticar el código ético y el mundo referencial que les da sentido en los límites de la obra. Lo discutible sería la mimesis homológica de las estructuras jurídicas, sociales, familiares, individuales, etc., que no sería adecuada.

Las novelas, según la crítica de «imágenes de mujer», presentan personajes femeninos cuyo modo de ser y de actuar responde a condicionamientos sociales, a circunstancias familiares y a educación personal, en total coherencia, aunque en sí mismos sean injustos y los desenlaces de las situaciones responden a unos códigos éticos que se identifican con los tradicionales de una sociedad machista, admitidos en forma dogmática; la mayor parte de las mujeres muy discretas de nuestro teatro clásico mienten con absoluta soltura, son hipócritas, no tienen el menor respeto o cariño a sus padres y hermanos, porque son personajes despojados de toda libertad, es decir, son puramente actantes de una función: sujetos para el engaño, objetos para la conquista, ayudantes, oponentes, etc.; y, más que personajes complejos en sus diversas facetas, con unas circunstancias familiares determinadas, son actantes literarios unilaterales que no tienen más responsabilidad que la que se deriva para su funcionalidad; jamás actúan como sujetos libres, capaces de elegir, y sólo con engaño pueden desempeñar su función literaria. El valor de la libertad se considera en el teatro de «capa y espada» como un valor primordial que justifica, puesto que no las hace malvadas, sino cómicas, a las mujeres que mienten, engañan, simulan, etc., para poder elegir de algún modo. Si estas mujeres son inversión de la realidad, o si su comportamiento en referencia a la realidad social de la época resulta absurdo, no interesa en el ámbito literario donde alcanzan su «verdad» al identificarse con la función que les da la trama de la obra y sus secuencias y funciones.

Es posible que esas imágenes de mujer del teatro español o de la novela decimonónica de adulterio se sigan con simpatía, que el narrador las presente disculpándolas y que el lector pueda llegar a ver la paradoja personal y social en que se mueven, pero las lectoras se molestan ante el código ético que sigue la sociedad, porque sus principios son absurdos. Las lectoras, sin duda, serán más sensibles a la remoción de los principios que dan coherencia a esas imágenes de mujer, y no es infrecuente encontrarse con lectoras que rechazan de un modo frontal

figuras como Madame Bovary, Ana Ozores, Fortunata, etc., que suelen resultar muy entrañables y hasta disculpables para los generosos lectores masculinos, que se sienten magnánimos ante sus faltas y pecados, porque son víctimas del sistema ético cuyas normas transgreden, pero que ellos mismos han puesto y les parece indiscutible. Las lectoras no pretenden compasión, sino que cambie el sistema; no sólo que se disculpen sus transgresiones, porque éstas no lo serían con otro sistema ético más justo y más lógico que tratase por igual a los hombres y a las mujeres. La «verdad» de esas imágenes de mujer es una cuestión compleja y no está en relación directa con la realidad social, sino más bien con el marco que les da coherencia estética: se presentan como personajes cómicos o como víctimas compadecidas de un esquema ético cuya injusticia manifiesta o cuyo absurdo no se discute.

Lo que se advierte en las imágenes de mujer creadas por hombres, y hasta por mujeres, en las novelas decimonónicas (la Nucha, de *Los Pazos de Ulloa*, o la Sabel de la misma novela de Pardo Bazán, pueden incluirse), es que están generalmente en situaciones de injusticia social, de opresión familiar, de falta de oportunidades de trabajo y de cultura, que no es el mismo en que están los hombres y esto se expone como un hecho que refleja un sistema de vida y de organización de la convivencia, es decir, representan en el mundo ficcional de la novela situaciones que se dan en la realidad, sin contraste alguno con otras situaciones como deben ser y la reacción y conducta de las mujeres son de total sumisión, de seguimiento, de falta de rebeldía, etc., y esto irrita a las lectoras.

Las «imágenes de mujer» propuestas en la novela son víctimas compadecidas, que se ven con simpatía por los hombres, pero que no responden a la idea de las mujeres que reaccionan contras esas situaciones como lo harían hoy las mujeres desde su horizonte de conocimiento o sus expectativas éticas y estéticas. Son mujeres que en todo caso se presentan como víctimas de una situación concreta, pero que no reclaman un cambio del sistema. Quizá en la lógica interna de las obras, y debido a los tiempos, no podría plantearse esa reacción, que hoy parece lógica a las mujeres del siglo.

Podemos advertir que estamos ante una crítica de contenidos hecha desde una perspectiva deontológica de la literatura que quiere exigir a la novela una función de denuncia, con la finalidad de mejorar las condiciones de vida de las mujeres en la realidad social. Lo que ocurre es que se plantea en términos de «verdad», que quizá no sean los más pertinentes para el texto literario.

En este sentido, la «imagen de mujer» que dan los novelistas decimonónicos es una imagen falsa, alejada de la realidad que quieren las mujeres, sobre todo en la actualidad, pero además es una imagen poco atractiva para las lectoras, que se enervan con figuras sumisas al hombre, poco avisadas en sus pensamientos y poco prudentes en las pocas posibilidades que tienen de elegir, etc. Suele darse el caso curioso de que la mayor parte de las novelas realistas decimonónicas, escritas por hombres, se estructuran sobre una protagonista femenina, a la que no suelen dejar la palabra, aunque sitúen en ella el foco de la narración, es decir, son relatos con un narrador masculino y con una visión convencionalmente femenina, que no suele ser muy acertada, según dice la mayoría de los críticos femeninos y masculinos actuales.

El tema está abierto a estudios detallados y a interpretaciones desde perspectivas muy diversas sobre la función del lector, sobre la función y el ser de la literatura, sobre su valor de testimonio, de estímulo, de juego, sobre su valor cognitivo, emotivo, etc. Sobre todo, el tema está abierto a discusión porque las imágenes de hombre que presenta la novela, o el teatro, también son poco verosímiles, poco reales, nada convincentes. Y, por último, porque ocurre que en las novelas escritas por mujeres, las imágenes de hombre que crean no parecen ser muy del gusto de los hombres. El contraste entre la idea que la mujer tiene sobre la mujer no coincide con la que el hombre tiene, y la imagen que el hombre tiene sobre el hombre no coincide tampoco con la que tienen las mujeres. A partir de la disconformidad de la crítica feminista de «imágenes de mujer» se pueden plantear las posibilidades y límites de la obra literaria para la creación de mundos ficcionales que copien isomórficamente u homológicamente el mundo empírico.

* * * *

Porque se da la paradoja de que las novelistas actuales andan a la búsqueda de «imágenes de mujer» que puedan ser más «reales», o digamos más acordes con la visión femenina, y tampoco parecen alcanzar la venia general, no ya de la crítica masculina, sino de las mujeres lectoras o críticas.

Vamos a analizar algunas novelas de una escritora española actual, en las que los personajes femeninos ofrecen la oportunidad de contrastar diversos tópicos formulados a propósito de la narrativa femenina y de la crítica de «imágenes de mujer».

En 1993 publica Marta Portal *Pago de traición*, relato en el que una mujer cree que podrá llegar a conocer hasta el fondo su propio ser, porque está dispuesta a analizarse desde su Yo, que «sabe más que su conciencia». El Yo, que puede desdoblarse en sujeto de la historia y en narrador, puede autoanalizarse, puede buscar datos para tomar juicios, puede colocar al mismo nivel de la conciencia otras capacidades de su espíritu: el discurso lógico, los instintos, la intuición, la memoria, etc., e indagar sobre una historia para comprenderla en su totalidad y para explicarla en sus causas.

La conciencia de la narradora-protagonista acepta un sistema de valores, que le sirve de canon para justificar su conducta, más allá de la propia estimación, o del propio acuerdo con su conducta. El Yo de la narradora puede ser depositario del mismo código ético que contrasta con la lógica de la historia y que puede objetivar en otras historias y respecto a otros sujetos, pero puede también distanciarse de ese código y proponer otro, teórico o llevado a la práctica.

La protagonista-narradora de *Pago de traición* intenta ir más allá de su propia conciencia y vive su vida en un continuo fluir entre decisiones, enfados, remordimientos y su instinto acuciante: sus días transcurren sin que en ningún momento se detenga a reflexionar sobre el bien y el mal, sobre los límites éticos de su modo de actuar, sobre la validez social de su propio código, y vive sus circunstancias sobre un ambiente social del que no parece discrepar. No encuentra contradicción alguna en la infidelidad al marido, porque en su corazón hay espacio para el marido y para el amante, sin que se enfrenten afectivamente, sin plantear problemas de exclusión.

Esta es la situación en la primera parte del relato: desde el punto de vista de la mujer ese código de conducta no parece ofrecer dificultades éticas; en todo caso el problema se va a plantear al contrastar su validez social, familiar, o para otras personas.

La narradora, que no tiene nombre (la autora dice que no le hizo falta nombrarla, lo que es indicio de su valor prototípico como «imagen de mujer» diseñada por mujer), adopta una competencia épica, pues cuenta historias: la suya y la de su madre; tiene también una competencia dramática, pues dialoga en un presente progresivo, sobre todo en la segunda parte de la novela, con un personaje, don Ángel, que le va creando conflictos dramáticos vivenciales; y desarrolla una competencia reflexiva y valorativa al recorrer el panorama de su compleja situación y contrastarla con la vivida por su madre, aunque esto no lo haga directamente en un paralelismo textual, sino que se deduz-

ca de la lectura de la primera y la segunda parte de la novela. La «imagen de mujer» que resulta no parece convencerla, no parece que pueda aceptarla como modelo. En este sentido parece tener razón A. Pratt cuando advierte que el punto de vista de las novelas de concienciación femenina tienen, por lo general, un desenlace desilusionante, pues al reflexionar se descubren los límites. El mundo de la ficción parece muy poco optimista en la búsqueda de la identidad femenina. Ante una situación idéntica, la imagen propia y la imagen de la madre no son tratadas de la misma manera y se plantea un conflicto de límites, que la novela de M. Portal no resuelve, porque le basta con plantearlo. El adulterio, vivido como tragedia y situación familiar y social conflictiva en la novela decimonónica, es vivido como «cotidiano» por la protagonista de *Pago de traición*, y sin embargo esta misma mujer se desconcierta ante el adulterio de su madre.

El desenlace no es muy optimista para la narradora: la indagación por su vida y el buceo por el pasado de su madre la lleva a una gran confusión hasta el punto de renunciar a un conocimiento; la euforia primera con que afronta la objetivación de su historia («yo sé más que mi conciencia»), se reduce bastante cuando llega a Madrid, de vuelta del periplo por su infierno particular en busca de sí misma; parece que la rutina volverá a imponerse y está abocada a caer en la vida diaria que desgranará el afán de cada día, sin horizontes más amplios: un cómodo dejarse llevar, una actitud de recibir lo que la vida traiga para bien o para mal, será la única forma de vida que espera a una mujer que bordeó, con sus intentos el conocimiento de la verdad y el diseño de una imagen de mujer válida en generaciones sucesivas. Como en el caso de Edipo, el generoso empeño en el conocimiento es típico del género humano, pero el contenido del conocimiento defrauda siempre y lleva a la tragedia más intensa o al conformismo de una vida diaria, agotada en su propia inmediatez. La mujer, como el hombre, quiere saber y se dispone a hacer lo necesario para alcanzar el conocimiento, pero descubre que lo que ha hecho no está de acuerdo con el código vigente y se castiga a sí mismo; o descubre que el código que realizaba en su vida no vale para el género humano, y se tapa los ojos. El lector deduce en uno y otro caso que es necesario un sistema de valores con unos límites: se puede matar en legítima defensa, pero no al padre; se puede ser adúltero, pero no puede serlo la madre, ya que la infidelidad no produce conflictos ni en el sujeto infiel, ni en el marido (no está probado en el texto, pues omite el punto de vista del marido), pero resulta muy doloroso para los hijos, que pierden su seguridad y hace que su mundo se venga abajo.

Las más destacadas heroínas decimonónicas se enfrentaron al adulterio como situación límite y la novela ofreció un muestrario amplio de las consecuencias que pueden derivarse de su conducta: la pérdida del marido y del estatus social, incluida la propia estima (*La Regenta*); la sumisión total a la criada para evitar el escándalo y conservar al marido (*El primo Basilio*); la desesperación por la pérdida del hijo hasta llegar al suicidio (*Ana Karenina*); la sordidez de las deudas y de la mentira continuada y la renuncia al mundo de fantasía creado por las ficciones literarias (*Madame Bobary*), etc. La mujer adúltera que era víctima de una circunstancia a la que se inmolaba en grados diversos por la fuerza de su pasión es compadecida por los lectores y es rechazada por la crítica de «imágenes de mujer» que considera a esas heroínas faltas de carácter, poco luchadoras, con escasa iniciativa frente a las exigencias sociales.

La novela actual presenta mujeres «liberadas» en las que el adulterio no adquiere las dimensiones de desastre que tuvo en la novela del siglo XIX y el texto intenta igualar a la mujer con el hombre e indaga hasta dónde se puede ir por ese camino de liberación. El adulterio es la anécdota, la situación-límite que se toma como ejemplo, porque el tema de la novela es, según una posible lectura, el diferente grado de uso de la libertad que tiene el hombre y la mujer: lo que para uno es tolerable, y hasta bien visto por la sociedad, es para la mujer ocasión de oprobio, de desastre personal, familiar y social. Y si de la novela decimonónica pasamos al teatro de capa y espada, las mujeres mentirosas, hipócritas, sin dudas ni recelos, alcanzan su objetivo suscitando la sonrisa de los hombres y la indignación de las espectadoras.

A partir del rechazo de las figuras femeninas diseñadas por hombres, a partir de un código ético que reclama para la mujer la misma libertad que para el hombre, la protagonista de *Pago de traición* se presenta con toda naturalidad, como se presentaban los hombres en la literatura de todos los tiempos, viviendo un adulterio; razona que en su mundo afectivo hay sitio para el marido y para el amante, por tanto, si no se sale de su ámbito personal o familiar (aunque, insisto en que no se manifiesta el punto de vista del marido engañado), no parece haber ningún conflicto, ni daño para nadie, pero el relato, expresado en un monólogo interior no dirigido de la protagonista, no muestra el mundo exterior: nada sabemos del marido, si sufre o no con la infidelidad de la mujer; nada sabemos de la forma en que la madre vivirá el adulterio de su hija, porque nada sabemos de ella hasta más tarde, y no podemos contrastar su reacción ante sus propios amores adulterinos y los de su hija; el relato nos presenta exclusivamente la visión de

la protagonista-narradora y nada más: ella no sólo está en el centro de todas las relaciones, sino que no dice nada de los otros extremos. Y está claro que en su interior el adulterio no provoca conflictos, y también parece claro que cree que no los provoca en los demás.

Viene un tiempo de desastres, y la muerte de los que quiere la hace reflexionar sobre sí misma, su conducta, su modelo de mujer: muere el marido, muere la madre, el amante le anuncia que va a casarse con otra. Todo es circunstancial, no hay relaciones de causalidad entre estos hechos, porque en la vida pueden presentarse así. También por circunstancias fortuitas, la mujer quiere conocer la historia de su madre: se siente responsable de su muerte porque la ha rechazado cuando le pedía ayuda, y también porque después de su muerte ha encontrado un medallón con una vieja fotografía de un hombre joven; intrigada por la foto, hace un viaje al pueblo de su infancia y allí, por las confidencias inducidas de don Ángel, un sacerdote amigo de la familia, conoce la historia; su madre cometió adulterio y estuvo a punto de abandonar a la familia para marcharse con su amante, pero se detuvo por la enfermedad del marido y por la posibilidad de que los hijos quedasen solos. La decepción de la narradora al conocer que su madre había sido infiel a su padre y al pensar que estuvo a punto de ser abandonada por ella, es terrible y la mujer que con tanta facilidad vivía sus relaciones adúlteras, soporta con dificultad las de su madre, tan alejadas en el tiempo. La imagen de mujer, contrastada en este tema tradicional en la novela, la liberación de la mujer, parece estar limitada con la figura de la madre y parece que los hijos rechazan el adulterio de la madre, la falta de fidelidad al padre. Es una «imagen de mujer» la que aquí se perfila con una personalidad ambigua, poco definida como prototipo, aunque de una gran profundidad y riqueza literarias. ¿La novela anda a la búsqueda de «imágenes de mujer» coherentes, verosímiles, verdaderas, reales, o bien busca figuras literarias válidas, ambiguas, problemáticas?

El tema es recurrente en la trayectoria narrativa de Marta Portal, pues su primera novela, *A tientas y a ciegas*, dibuja una variante de esa imagen de mujer. Sara, la protagonista vive con absoluta facilidad su adulterio y ante la naturalidad con que se lo cuenta a sí misma, pues se expresa en monólogo interior dirigido a su amante, comenté con la autora el contraste con la figura de Ana Ozores, que resiste el asedio de don Álvaro Mesía 28 largos capítulos en los que el narrador busca toda clase de explicaciones (exigencias de la carne, insatisfacción, soledad, aburrimiento, falta de recuerdos, desprecio hacia una sociedad hipócrita, desamor, asedio, etc.) para justificarla y para hacerla simpá-

tica al lector, a pesar del adulterio. Marta Portal me dice en una carta de 1983:

«Me ha hecho gracia que encuentres que mis adúlteras son muy “fáciles” comparadas con Ana Ozores. Claro, han pasado cien años y las féminas se han liberado. Además el hombre escritor proyecta en sus protagonistas la imagen que *él tiene*, o que *él quiere*, o que *él rechaza* de la mujer. Y esa proyección tal vez no es *la que es*. Creo que en la última narrativa escrita por mujeres en España estamos asistiendo al descubrimiento de la mujer por la mujer, sin el influjo de las caracterizaciones masculinas. Lo que quiero decir es que si mis adúlteras son más “fáciles” es que son más sinceras o menos complicadas.

Me da que pensar, porque es sintomático, lo que dices de que en ellas —las protagonistas— la reprobación del adulterio se expresa sólo en función de los hijos o de la madre».

En cien años, desde que se escribió *La Regenta* hasta que se publica *A tientas y a ciegas*, o *Pago de traición*, han cambiado las mujeres, ha cambiado el marco de referencias sociales, ha cambiado el código ético que explica su conducta, y ha cambiado el autor que, siendo hombre, imagina un mundo interior de dudas, de indecisiones, de tormentos, para su protagonista y, siendo mujer, no se los plantea, porque atiende a los hechos y proclama el derecho a esa forma de actuar de la mujer, semejante a la forma de actuar del hombre. Si en *La Regenta* don Álvaro, o en su nombre el narrador, no justifica su conducta, y sería quizá poco literario hacerlo —no recuerdo ninguna obra en la que el don Juan dude de su conducta e intente justificarla— en *A tientas y a ciegas*, la protagonista, Sara, no se justifica tampoco, no se cree en la necesidad de hacerlo, si bien con la perspectiva de la maternidad ve las cosas de otro modo y rechaza el adulterio. Si en *Pago de traición*, la narradora no se para a pensar sobre su infidelidad, sino sobre la de su madre, en *A tientas y a ciegas* la protagonista no reflexiona sobre su adulterio hasta el momento en que ve la posibilidad de tener hijos legítimos o adúlterinos.

La crítica literaria de «imágenes de mujer» habrá cumplido su objetivo al delatar la falsedad de las figuras de mujeres en la novela decimonónica y la visión desde la que se las enfoca y quizá al impulsar a la literatura femenina a la búsqueda de nuevas imágenes de mujer; la novela femenina actual está experimentando sobre los tipos de mujer, en igualdad con los tipos de hombre, pero tiene sus dificultades al establecer los criterios que pongan límites y normas a las conductas.

No creo que la sinceridad o la sencillez lleven directamente al adulterio, porque esto supondría que todas las mujeres son adúlteras y sólo las sencillas o las sinceras lo confiesan, ni es éste el problema que plantean las novelas, sino el de la libertad y sus límites; la literatura femenina tendrá que sacudirse la imagen de la mujer como sujeto de adulterio, que debe ser castigada con la muerte, con el desprecio social, con la pérdida de los hijos, etc., pero también debe encontrar las razones para los límites de la conducta en razón de los hijos, o por ser la madre (Sara quiere hijos legítimos), porque necesitará buscar un código ético, si es que lo admite, que no establezca unas situaciones de injusticia comparativa y que quizá pueda ser común al género humano: si algo se rechaza en razón de la maternidad, o de la filiación, quizá deba ser rechazado también en razón de la paternidad, pues la procreación es un juego de los dos sexos, y nunca se había seguido en un relato la consecuencia que para los hijos podía tener el adulterio del padre. La novela de Marta Portal tiene una dimensión diacrónica que proyecta el adulterio hacia sus efectos en los hijos, o en las relaciones con la madre, y que sitúa el problema fuera de las relaciones de pareja.

Por otra parte, la novela femenina, y también la masculina, tiene que darse por enterada de que las mujeres, lo mismo que los hombres, pueden tener otros temas, otras conductas que pueden estar alejadas de una sobrevaloración de la sensualidad, de los sentimientos amorosos y de las relaciones entre los dos sexos. La novela de adulterio, es decir, la novela de adulterio femenino, me parece que ha sido suficientemente explotada y habrá que buscar otras historias.

En su última novela, *El ángel caído*, Marta Portal plantea, sobre una anécdota de estricta actualidad, unos problemas de relaciones y de situaciones, unas imágenes de mujer y un discurso literario, desde perspectivas nuevas y con aspectos nuevos en las conductas de las mujeres y en las de los hombres. Para ello cambia el narrador, que no es una mujer como en las dos novelas citadas anteriormente, sino un hombre, Eugenio Reverter, si bien su discurso subjetivo, en primera persona, alterna, cuando lo requiere el contenido, con la objetividad de un narrador omnisciente en tercera; el tema central ya no es el adulterio —aunque no faltan— y las imágenes de mujer son varias y tienen distinto espesor, pues unas veces están descritas en primera persona, es decir, se presentan al lector a partir de una visión subjetiva del narrador, y otras veces están observadas objetivamente por un narrador omnisciente; y en algún caso se presentan ellas mismas, con su propia voz o su acción directa. No hay pues imágenes de mujer vistas

desde la perspectiva única del narrador, como en la novela tradicional, o imágenes de mujer creadas por el autoanálisis de una narradora.

La anécdota que sustenta los esquemas de relación entre los personajes está integrada por negocios de multinacionales, por fracasos de matrimonios, por viajes y reuniones, que se desarrollan en los espacios conocidos de Madrid: vivienda en el barrio de Salamanca, despacho en la calle de Alfonso XII, paseos por El Retiro, por la calle de Alcalá arriba y abajo, por viajes al extranjero y todo en un riguroso presente contemporáneo.

La vida de un brillante abogado y hombre de negocios, Eugenio Reverte, desemboca en un problema fundamental: el tiempo, que tendría que repartir equilibradamente entre la vida (él mismo, sus gustos y aficiones, la familia, etc.) y los negocios, pero que invariablemente dedica a los negocios hasta destruir todo lo demás: es la imagen de hombre atrapado por el trabajo. El triunfo profesional del ejecutivo implica la anulación del hombre y de su familia, porque la situación repercute inmediatamente en las mujeres que lo rodean: la esposa, la hija, la amante. Del hijo no se dice nada, apenas entra en el juego más que como un número.

Estos tres personajes femeninos constituyen tres imágenes de mujer vistas desde la mirada del narrador, pero perfiladas también con grados de autonomía diferentes. La mujer, Alicia, es sólo una construcción logocéntrica de Eugenio: ni la vemos, ni la oímos, sólo sabemos lo que él dice, ve u oye de ella, porque la describe en el recuerdo, o bien cuando asistimos a una situación compartida por los dos, es él quien nos transmite las palabras de ella. Fue siempre un instrumento en la organización de la vida y de la profesión de Eugenio; es la madre de los hijos, es la que organiza la casa, es la acompañante lujosa en los primeros tiempos del despegue económico, es una figura de espaldas cuando pide la separación y es finalmente una figura disminuida y de luto, apoyada en el hijo, en el entierro de su hija. Eugenio dirá de ella que a veces se comporta de un modo inesperado, porque él la tenía situada en la categoría tópica de «mujeres», pero a veces le da una sorpresa: protesta menos de lo que él esperaba, es más comprensiva en ocasiones, se entretiene sola con viajes, exposiciones y conferencias. Eugenio no sabe, y parece que tampoco tiene mucho interés en saber, si Alicia está atrapada por la casa, si tiene otra vida que la que él superficialmente conoce y si tiene otro papel que el de gastar dinero, según le corresponde en los esquemas sociales al uso. La visión que Eugenio tiene de su mujer es tópica, es la «imagen de mujer» que suele

presentar un narrador masculino que ve sus cadenas en el trabajo y no ve las de su mujer en sus labores caseras; cuando empiezan a distanciarse él no está seguro de la causa: «yo creo que ella fue torpe e intransigente. Por mi parte nunca le presté atención suficiente (...), la veía genéricamente, «las mujeres», como un ser doméstico, que apetece gastar dinero y suspira por deslumbrar a sus amigas» (36).

En resumen, Alicia es la típica «imagen de esposa» de la sociedad opulenta; es una figura patética, que tanto se ha repetido en la sociedad española actual y en la novela masculina. Su función se agota cuando se termina el «proyecto sugestivo de vida en común», es decir, después del matrimonio y la ilusión primera del marido, y después de que ha criado y educado a los hijos; es una mujer insatisfecha que sigue con el marido sólo por los hijos, y efectivamente Alicia plantea el tema del divorcio el día de la petición de mano de Cecilia, porque la función que la sociedad y el hombre le han impuesto respecto a la familia ha concluido.

La hija, Cecilia, es una «imagen de mujer» nueva: la típica niña mimada por su padre, abrumada de regalos y de facilidades, que se cree la reina del mundo y está segura de sí cuando dice y cuando se contradice, que se casa pronto y mal y se separa pronto y mal. Deja oír su voz en diálogo con su padre (con el efecto inhibitorio que le produce su presencia), del que espera todo, como si de un dios se tratase, y descubre su interior en una carta, en forma de comunicación a distancia, sin la presencia del interlocutor, con los detalles más escabrosos de las relaciones con su marido. Es una «imagen de mujer» que no ha cuajado, que es objeto de cuidados y no tiene preparación alguna para la vida: es el objeto del cariño de su padre y con su muerte es el objeto de su castigo. Ella establece su propio código que la conduce al desastre, y se agota en sí misma, sin posibilidad alguna de porvenir. Su figura clama a gritos contra una educación equivocada, la de la juventud actual, que la conduce a la muerte o que simbólicamente lleva a la degradación de la delincuencia en su especie de reencarnación en la terrorista cuya recuperación social dará sentido de nuevo a la vida de Eugenio. La novela no aclara —no quiere hacerlo— si Cecilia se suicida o sufre un accidente motivado por su situación anímica cuando marcha del despacho trastornada, al informarla Pilar, la secretaria, del adulterio de su padre, el dios del que todo lo espera.

Pilar es una figura que conocemos primero a través de Eugenio y luego directamente, porque el resentimiento no puede ser expresado por otro y hay que exponerlo directamente. Recuerda de un modo

muy directo a Alicia, la protagonista del relato «Un noviazgo», de Carmen Laforet, que es la historia de un resentimiento. Para Eugenio, Pilar es algo a su servicio, un objeto, un mecanismo más del éxito en el despacho, hasta que descubre que es una persona con intereses y sentimientos y establece con ella una relación amorosa, no muy pasional, pues una vez muerta la hija, no vuelve a hablarle, ni se cree en la obligación de hacerlo. Pilar deja oír su resentida voz («yo sé lo que es ser negro»), deja ver su resentimiento en su conducta y en sus reacciones ante la mujer y la hija de su amante. Ella es funcionalmente el motivo que desencadena la tragedia, al contarle a Cecilia las relaciones con su padre. El carácter narrativo-funcional de esta figura de mujer justifica su tratamiento tópico y también que desaparezca del texto en cuanto ha cumplido su papel literario de coordinadora entre padre e hija, pero es también una patética imagen de mujer.

La visión de las tres mujeres pasa siempre por el narrador, por Eugenio, y adquiere relieve en el caso de Cecilia por su manifestación directa en la carta, o en el caso de Pilar por sus propias confesiones, para justificar en ambos casos una funcionalidad en la trama de la novela.

Eugenio, después de la muerte de Cecilia, recorre un infierno en el que pasa una noche rulfiana, la dormida con la madre del mongólico, escenas de fuga o enajenación en el canto gregoriano, en el aniversario de la profesión de una monja, etc., y sólo encuentra salida cuando, en una especie de sustitución de la hija por una joven terrorista o delincuente, se propone dedicarle el tiempo que no dedicó a Cecilia y recuperarla para una vida normal. El objetivo de su vida, la hija, que omitió por falta de tiempo, será ahora cumplido con la joven terrorista a la que intentará sacar de la degeneración y de la sordidez del mundo carcelario.

Más allá de la historia de los personajes, más allá de la trayectoria psicológica de Eugenio, el lector intuye un mundo de relaciones sometidas a un continuo movimiento que buscan un estatus mientras dura el discurso de la novela. Las relaciones marido-mujer, jefe-secretaria, padre-hija, forman un esquema de difícil equilibrio: rotas las primeras, buscan su sitio las segundas y destrozan las del padre y su hija, que serán sustituidas por las de abogado-delincuente, entendidas como humanas más que como profesionales.

Y llegamos así al motivo recurrente en las imágenes de mujer diseñadas por M. Portal en las tres novelas que analizamos: Cecilia, la niña mimada, asume su propio fracaso, su ruptura matrimonial a los pocos

meses de casada: lo cuenta con cierta naturalidad y con alguna vergüenza recurriendo al diálogo directo o a una carta; pero parece que la seguridad que encuentra en su padre es fundamental en su vida, y, por ello, no es capaz de asumir la separación de sus padres, la infidelidad del padre hace que su mundo se le venga abajo.

El código que preside la vida de Cecilia y que subyace para explicar su forma de conducta es realmente una exaltación del actuar, es la falta de toda norma ética en la vida y concretamente en las relaciones de pareja; las normas, si existen, son libremente elegidas, quizá con la finalidad de poder disfrutar de lo prohibido, y la vida no parece tener más fin que el hedonista: la vida en común de la pareja es válida si disfrutan y es un error si no produce satisfacciones inmediatas; el alejamiento, el enfrentamiento, la infidelidad, el odio, sustituyen al amor y el desenlace es la separación matrimonial, o la anulación para volver a empezar. Hasta aquí todo está bien, el juego tiene esas alternativas. Pero tal juego no es válido en las relaciones de los padres: el fracaso propio puede ser tolerable, pero el fracaso de esa pareja, que no se ve como hombre-mujer, sino como padre-madre, no se puede soportar, conduce a la desesperación y quizá al suicidio.

Es el mismo planteamiento, visto desde ángulo diferente, de Sara en *A tientas y a ciegas*, que vive un intenso amor adúltero hasta que tiene la posibilidad de ser madre y rechaza que los hijos sean ilegítimos, por lo que, en su lógica, tiene que volver con el marido; es la misma actitud de la narradora de *Pago de traición*, que no encuentra problemas para compartir su amor entre el marido y el amante, pero se escandaliza con la misma situación de su madre. Desde unos matices nuevos, la tragedia se repite: Cecilia se enajena al saber que le ocurre a su padre lo mismo que le está ocurriendo a ella; Sara no quiere que sus hijos procedan de un amor adúltero; la narradora sin nombre de *Pago de traición*, no está de acuerdo con el adulterio de su madre. La lógica interna de las tres novelas es coincidente, y la relación mimética que puedan tener las tres historias ficcionales con las del mundo empírico, carecen de pertinencia en el nivel literario.

¿Qué imágenes de mujer resultan hoy aceptables? ¿Qué código debe presidir su conducta? ¿Puede pensarse en una liberación de la mujer que se traduzca en una ausencia total de normas en el uso de la propia libertad, o es necesario someter esa libertad a la continuación de la especie? Las leyes jurídicas, las costumbres familiares, las normas sociales, daban lugar a unos perfiles de mujer culpable y víctima de adulterio en la novela realista y naturalista, y como ése era el ámbito

donde se había planteado la desigualdad en el tratamiento jurídico y social del hombre y de la mujer, la novela actual, escrita por hombres o por mujeres, con narrador masculino o femenino, se mueve en el mismo coto cerrado y analiza las posibilidades de unas imágenes de mujer en las que el uso de la libertad sexual pueda dar lugar a reflexiones sobre sus propios límites, o sobre su falta de límites. Pero es curioso que en toda la novela de adulterio, en la que era manifiesta la desigualdad de tratamiento para el hombre y para la mujer, jamás se había planteado como un problema de conciencia el comportamiento del hombre, y por el contrario, ahora, al reconocer la misma libertad para la mujer, surgen nuevos desenlaces que obligan a reflexionar sobre la necesidad de señalar límites. En las novelas de M. Portal son las relaciones verticales de la familia las que intentan poner límites a las relaciones horizontales de los individuos

Por otra parte, y dentro de este apartado de crítica de «imágenes de mujer» habría que plantear si las imágenes de hombre propuestas por las novelistas actuales gustan o son rechazadas por los lectores. ¿Cómo ven los hombres las figuras de hombre diseñadas por mujeres? Al comienzo de este ensayo advertíamos que era la misma naturaleza del discurso literario lo que impedía lograr una imagen verdadera de mujer, ya que, en el supuesto de que el proceso generador del arte literario tuviese un carácter exclusivamente mimético, no puede ser trasladado al sistema de signos verbal todo el ser real, con sus circunstancias, su tiempo, su espacio y sus relaciones totales; era necesario un proceso selectivo y eran inevitables los «blancos» que harían perder el equilibrio al ser empírico. Ni las imágenes de mujer que habían sido propuestas por hombres, ni las imágenes de mujer que ahora puedan proponer las mujeres alcanzarán la categoría ontológica de «verdaderas» porque son ficcionales y en este ámbito no cabe tal criterio. Lo que sí parece posible es la búsqueda, la experimentación con posibilidades diversas y con anécdotas nuevas que busquen nuevas «imágenes de mujer», y esto es lo que hacen las novelas de M. Portal.

b) Rasgos de «estilo femenino»

El análisis de «imágenes de mujer» tiene carácter temático y se sitúa en el nivel pragmático, pues trata de contrastar los personajes de ficción con las personas o tipos humanos de la realidad social pretendida-

mente estable y modélica; de este análisis pasamos a otro más decididamente literario sobre relatos hechos por mujeres para comprobar si los rasgos que se han considerado propios del estilo femenino, lo son realmente. Para ello tendremos en cuenta la composición y disposición de la trama, las unidades sintácticas (funciones, personajes, tiempos y espacios), las formas de discurso (estilo, uso de los deícticos personales, lenguaje interior o exterior, etc.), así como los aspectos semánticos (narrador, visiones, foco), que crean el sentido. Todos ellos están involucrados, pues la elección de unos motivos, exige unas formas determinadas y crea unos sentidos propios, y todos están en relación con el llamado estilo femenino.

Parece haber entre las novelistas una actitud bastante generalizada: rechazar en la sintaxis de sus novelas y en sus formas de discurso la sintaxis tradicional y las formas de discurso de la novela masculina. Es decir, estamos ante la misma situación que se planteaba al comienzo del apartado anterior: la crítica de «imágenes de mujer» se iniciaba con el contraste entre las figuras femeninas en la novela masculina y las ideas que sobre las mujeres tienen las novelistas o críticas femeninas. De aquí que se haya analizado la novela femenina en forma dialéctica con la novela de hombres, y principalmente con la novela decimonónica, considerada como modelo de novela. Aunque en este punto estamos de acuerdo con E. Sábato de que la novela decimonónica es prototipo de novela del siglo XIX, no de toda la novela, pero nos vale el tópico como punto de partida.

En tales análisis contrastivos se ha buscado lo diferencial entre las novelas de los dos sexos y se ha concluido que la novela femenina tiene una voluntad de estilo personal que puede definirse por oposición al estilo masculino y por la concienciación ante una diferencia, que se refiere en primer lugar frente al sexo masculino, pero también frente a otras mujeres: las novelistas, o sus heroínas, se presentan como luchadoras, inconformistas, raras, frente a mujeres, «normales», dóciles frente a la familia y la sociedad, que no ponen en duda el sistema de valores en el que viven.

Los principales rasgos que suelen señalarse como propios de la novela femenina se refieren a los motivos, la construcción, el discurso y el sentido que todos estos elementos adquieren en el conjunto, y serían los siguientes:

- a) El realismo social es sustituido por un realismo psicológico (temas).

- b) Las estructuras sintácticas suelen ser más libres (construcción).
- c) Hay una tendencia acusada hacia lo informe (construcción).
- d) La expresión suele ser menos convencional y menos cuidada (discurso).
- e) El interiorismo predomina sobre lo externo (discurso).
- f) Es frecuente el relato en primera persona (discurso).
- g) El lenguaje suele ser interior (discurso).
- h) La novela se estructura fundamentalmente por la «visión», que se convierte en «dominante», y suele ser subjetiva (semántica).
- i) El mundo ficcional suele limitarse, o al menos inspirarse, en el mundo empírico de la autora.

Todos estos rasgos, que se localizan en diferentes unidades y aspectos del relato, tienen un origen común y son manifestación de un mismo hecho: la mujer novelista suele escribir sobre su experiencia directa, de modo que más que crear mundo de ficción tiende a presentar o a representar su mundo personal, porque considera que es un ámbito inédito en la literatura. Pero advertimos inmediatamente que no suele limitarse a *presentar*, sino a *representar*, es decir, la novelista ficcionaliza la experiencia desde una visión determinada y desde una distancia que suele identificar con una fase de ingenuidad (visión infantil), de descubrimiento (visión adolescente), o visión crítica (de mujer), porque no le interesan las acciones en sí, la aventura o la historia, sino el modo en que la narradora o el personaje femenino las ha vivido. La visión que tienen las mujeres del mundo de la realidad es diferente de la visión masculina y resulta interesante descubrir y dar forma a esas visiones especiales.

La mujer ha tomado conciencia de que ha de escribir para reflexionar sobre su condición, su situación, su actuación y además que ha de hacerlo de un modo propio, porque no está de acuerdo con las figuras de mujer que ofrece la novela masculina ni con el mundo ficcional en que las pone. Las acciones reales o ficcionales, vistas desde dentro, por la protagonistas y desde una visión femenina, constituyen la materia de muchas novelas de mujeres: *La plaza del diamante*, *La calle de las camelias*, de M. Rodoreda; *Nada*, de C. Laforet; *Barrio de Maravillas*, *Memorias de Leticia Valle*, de R. Chacel; *Bella y oscura*, de R. Montero, *Nubosidad variable*, de C. Martín Gaité, etc., son ejemplos de esta tendencia de la novela femenina. De todos modos hay que decir que

una cosa es la intención con que se emprende una novela y los medios qué se usan para darle forma y otra cosa es lograr que el lector la lea desde esa misma perspectiva. La literatura, como comunicación a distancia y como proceso artístico, presenta las dos caras (creación/recepción), que pueden estar muy distanciadas.

A pesar de que muchas novelas femeninas efectivamente presentan un mundo empírico ficcionalizado por una visión particular, no todas coinciden en el modo de representarlo. E. Showalter (1977) clasifica la escritura femenina en tres tipos: 1) *femenina*, con obras escritas por mujeres que aceptan la situación y el ordenamiento social y el papel que se les señala; 2) *feminista*, que presenta mujeres que se declaran rebeldes y polemizan con palabras o con actitudes, y 3) *de mujer*, que se concentra en el auto-descubrimiento, generalmente de una personalidad «rara», sin pretender un contraste o un enfrentamiento. Showalter se refiere fundamentalmente a la novela inglesa femenina del siglo XIX, pero en cualquier época pueden descubrirse estas tres actitudes y también es frecuente que aparezcan dos o tres en su misma novela. Los tipos puros de novela son escasos, y cuando se habla de caracteres o figuras de mujer aparecen en forma diversa, según los tipos y según las autoras, y lo mismo ocurre con los llamados rasgos de estilo femeninos. Vamos a repasar algunos de los que se señalan como más frecuentes.

El punto de partida es «la toma de conciencia» de la mujer escritora que se considera diferente del hombre y quiere dejar testimonio de su modo de vivir en los acontecimientos que le han sucedido. La toma de conciencia suele propiciar el discurso en *primera persona*. La autora utiliza la propia experiencia, porque es «verdadera», frente a la construcción imaginaria de la novela masculina, que es «falsa» y, puesto que el discurso se muestra convencionalmente como el efecto de una reflexión y de una visión del mundo nueva y propia, también usa frecuentemente un *lenguaje interior*. La novelista contrapone su realidad femenina como argumento de verdad frente al mundo ficcional creado por el novelista, y en primer lugar se lo aclara para ella misma, de ahí el lenguaje interior, el de la reflexión. No obstante, a veces, esta misma disposición hacia la propia visión y la experiencia directa la descubrimos bajo un discurso en tercera persona o un lenguaje exterior. No puede identificarse la toma de conciencia, que es una actitud, con una forma determinada de discurso (interior/exterior), o con el uso de una persona gramatical (primera/tercera persona): una cosa es la materia del relato, otra es su forma lingüística. *El espejo roto*, de M. Rodoreda, es una revisión de vidas de mujer en varias generacio-

nes, contada en tercera persona por un narrador omnisciente que no se textualiza ni como hombre ni como mujer, aunque da la impresión de que es una narradora, por el interés que muestra por las figuras de mujer, pero no puede interpretarse como autobiográfica, ya que se mantiene en tres generaciones.

En 1929 V. Woolf aseguraba que la era de la autobiografía había pasado y que la mujer ya no escribía para desahogarse o para rebelarse, sino para crear un mundo artístico, como el hombre. Recientemente, Julia Kristeva volverá a insistir en la necesidad de abandonar la forma autobiográfica para alcanzar la madurez creadora. En realidad la madurez se alcanza cuando se puede elegir y cuando la autobiografía no es la única forma de expresión y podemos decir que hace tiempo que no lo es. A pesar de la voz en primera persona, la novela no tiene por qué ser biográfica, y menos autobiográfica, y a pesar del discurso en tercera persona, una novela puede ser biográfica, aunque no autobiográfica. Tampoco es necesario que el narrador sea hombre o mujer, pues todas estas circunstancias son de libre elección de autor o de la autora y la autoconciencia tiene diversas formas de manifestación, no exige una unívocamente.

Aunque las novelas femeninas están escritas en su mayoría en primera persona o tomando como foco único una figura de mujer, esto no implica que sea un rasgo femenino, sino que, aparte la libertad de elección de la autora, puede estar en relación directa con la materia novelada, con modas, o con una determinada visión del mundo en un momento dado de la historia; la experiencia propia representada en una visión personal y revisada críticamente para concienciarse de la propia condición que se siente como diferente de la masculina, suele manifestar en un discurso en primera persona y en un lenguaje interior no dirigido.

En este punto conviene aclarar que la materia narrativa elegida y las formas inmediatas de manifestación locutiva que de ella se derivan no imponen un estilo realista, como pudiera creerse. En la novela, donde prevalece la función estética, no resulta pertinente plantear el problema de la verificación o de la falsación, es decir, si es o no «verdad» lo que allí se cuenta: la «verdad» del lenguaje literario no destruye la distinción entre hechos reales, basados en hechos vividos y hechos ficcionales, inventados por la autora. Para Mukařovski la oposición entre hechos reales y ficcionales es una cuestión de semántica interna a la obra, y no tiene mucho que ver con la cuestión de sus valores referenciales, es decir, el tomar como tema la propia experiencia no exige la

selección de hechos verídicos, pues puede tratarse de sueños, de mundos imaginarios, etc., que pertenecen a la experiencia psíquica.

El lenguaje interior, en primera persona, es decir, el monólogo interior (dirigido a un alocutario textualizado o no, o simplemente como proceso expresivo, sin alocutario), permite una gran flexibilidad en la *composición y en la disposición* de los motivos narrativos, puesto que el tiempo psicológico y el espacio mental en que se sitúan las acciones, no tiene condicionamientos, permite asociaciones inesperadas, blancos discursivos y desorden cronológico (analepsias y prolepsias temporales), ubicaciones aparentemente caprichosas, etc. De estas circunstancias deriva una gran libertad narrativa, de modo que una actitud (la autoconcienciación) deriva a una forma lingüística determinada (el discurso de la primera persona y el monólogo interior) y suele traducirse en una mayor libertad en la composición y en la disposición de los motivos, pero cada uno de estos rasgos es independiente, no mantienen entre sí una relación de causalidad. *El espejo roto* sigue una técnica de articulación de los motivos completamente libre. La narradora omnisciente, en tercera persona, no textualizada, elige, desde la convencionalidad de la historia, cuadros que son fragmentos sin continuidad, que sólo en la lectura total adquieren su lugar y se organizan en su orden. El mismo texto (pág. 304), partiendo del lema, tan conocido, de la novela como un espejo que se pasea a lo largo de un camino, explica cómo la realidad se fragmenta espacial y temporalmente con el espejo roto del recuerdo:

«Del primer piso al vestíbulo bajó la escalera con el espejo enfocado hacia atrás: veía en él retazos del techo, de la barandilla, dibujos y guirnaldas de la alfombra que cubría los peldaños, todo vivo y confuso, hasta que al llegar al último peldaño cayó cuan larga era envuelta en pliegues violeta. El espejo se había roto. Los pedazos seguían dentro del marco, pero algunos había caído fuera. Los iba recogiendo y colocando en los huecos donde le parecía que encajaban, los fragmentos del espejo desnivelados, ¿reflejaban las cosas tal como eran? y de pronto en cada fragmento de espejo vio años de su vida vivida en aquella casa. Fascinada, encogida en el suelo, no lo entendía. Todo pasaba, se detenía, desaparecía. Su mundo tomaba vida allí dentro con todos sus colores, con toda su fuerza. La casa, el parque, las salas, la gente; en la juventud, en la madurez, de cuerpo presente, la llama de los cirios, los niños. Los vestidos, los escotes, las cabezas que sobre ellos reían o demostraban tristeza, los cuellos almidonados, las corbatas con nudos perfectos, los zapatos recién lustrados caminando sobre alfombras o por la arena del jardín. Una orgía de tiempo pasado, lejos, lejos... qué lejos estaba todo... Se puso en pie trastornada, con el espejo en la mano».

La composición de la novela recoge los pedazos rotos que reflejan escenas de la vida pasada y la disposición los ensarta como cuentas de una historia en el hilo del recuerdo. El lector recoge los pedazos rotos, perfila el ser de los personajes, recompone las relaciones, se detiene en algunas escenas y construye un mundo ficcional poblado de figuras vivas.

Insistimos en que las formas de enunciación del discurso, aunque elegidas por el autor, pueden responder hasta un punto a una exigencia intrínseca del enfoque que se dé a los temas, de las relaciones que mantengan los personajes entre sí, del sentido del tiempo y diríamos que dependen también de la actitud epistemológica que mantenga el autor, porque si cree que no es posible el conocimiento de las intenciones, o que no es posible la comunicación entre los hombres, deberá dotar a sus personajes de palabra y de reflexión interior para que sean ellos quienes manifiesten su punto de vista, sus valoraciones éticas, y den a conocer sus intenciones. Delibes ha dicho que llegó a escribir doscientas páginas de *Cinco horas con Mario* en un diálogo entre Carmen y Mario, pero no cuajaba la novela hasta que el discurso tomó la forma de monólogo interior dirigido por Carmen a su marido muerto y de cuerpo presente. La comunicación había sido imposible entre el matrimonio y la novela parece expresarse de forma más adecuada en ese monólogo de cinco horas en el que Carmen reflexiona interiormente sobre todo lo que no pudo decirle a Mario vivo.

Cuando se toma conciencia de una situación y se reflexiona sobre ella, aparte de las formas de expresión que se elijan o que se impongan, surge el deseo de encontrar *las causas* que la han creado, y que suelen presentarse de modo complejo y problemático. La situación de la que se parte es con cierta frecuencia un hecho anómalo, una situación-límite, que ha obligado a la narradora a hacer un alto para reflexionar y la conduce al pasado en busca de los antecedentes objetivos o subjetivos de los conflictos. Para revisar el pasado suele aplicarse alguno de los recursos habituales de *flash-back*: la memoria interior, algún escrito en forma de diario o de memorias que aparece casualmente, unas confidencias hechas a un amigo que ha estado ausente, o alguna otra estrategia narrativa que permita repasar críticamente los hechos y dar con las claves de la situación presente.

Por estas razones son frecuentes las *novelas de memorias* que repasan el pasado desde un presente elegido; las *Memorias de Leticia Valle* pueden servir de ejemplo a esta actitud femenina. S. Beauvoir afirma que las mujeres se dejan llevar más que los hombres hacia las memo-

rias, pero esto no es una casualidad, hay que situarlo en relación con la actitud general de la novela de mujeres, de reflexión sobre la situación y las experiencias propias y también hay que relacionarlo quizás con un modo de captación y vivencia del tiempo: mientras los hombres cuentan el tiempo por las acciones, las mujeres suelen recordarlo por las emociones que han experimentado.

N. Hartmann ha diferenciado la conciencia intuitiva y la conciencia concipiente: la primera se limita a observar y se atiene a los datos; la conciencia concipiente (discursiva) se pregunta sobre las razones, las relaciones entre los hechos, la necesidad y la posibilidad de las sucesiones (Hartmann, 1960). Nos parece que la conciencia intuitiva se encuentra con mayor frecuencia en la novela femenina, y de ella deriva una forma especial de entender las acciones y de situarlas en el tiempo.

Las condiciones de posibilidad que el presente va creando a medida que se suceden las acciones de unos y de otros personajes se concretan en la sucesión de los hechos futuros. La novela femenina tiende a presentar los datos como una sucesión de hechos vividos intuitivamente, que se magnifican desde el punto de vista de la protagonista narradora, de modo que el lector está siempre a la expectativa de lo que puede venir y que, a medida que va concretándose, no tiene más relieve que lo pasado. En este sentido la lectura de una novela femenina de este tipo crea una frustración continuada en el lector. Las *Memorias de Leticia Valle* van discurriendo por afanes caseros y diarios mientras la narradora insiste en presentarse como «rara», excepcional y poco menos que predestinada para alguna tragedia; textualmente no pasa nada, pero el lector tiene indicios para pensar en todo.

La novela masculina suele analizar las causas y las condiciones de posibilidad en el presente o en el pasado y explica la historia, además de exponerla. Foster aseguraba que la novela nos tranquiliza porque presenta en forma inteligible una historia cuyas partes y relaciones explica, y esto puede ser cierto en el año 1923 y para la novela masculina, pero no lo es para la novela posterior y desde luego no para la femenina, cuyas asociaciones, y cuya disposición obedece no a la conciencia discursiva, sino a la conciencia intuitiva.

Si analizamos la forma en que se presentan las secuencias de *La plaza del diamante*, podemos comprobar que están siempre en un tiempo vivido por la protagonista sin ningún discernimiento: en el discurso cobran el mismo relieve frases que ha oído, acciones que le cambiaron la vida o la condujeron a situaciones difíciles, comentarios al

hilo de acontecimientos de su vida y de la ajena; todo adquiere el mismo tono narrativo en un proceso de autorreconocimiento intuitivo, que transmite un sentimiento de nostalgia ante el paso del tiempo. La narradora, Natalia-Colometa, adopta ante su vida la visión impasible que tendría una espectadora y ofrece con el mismo tono acciones, palabras, pensamientos suyos y ajenos, por los que pasó «como si fuera de corcho» (así lo dice), porque todo le resbala, sin intentar explicar nada. Su modo casi inconsciente de estar en la vida y la impasibilidad con que se desliza por el tiempo le impide decidir nada; las cosas le van ocurriendo sin que ella las elija, ni intente elegir las, hasta que toma conciencia de ese distanciamiento y se convierte en narradora, función para la que parece tener más competencia que para la vida.

El seguimiento progresivo de las acciones para aprehender la temporalidad o para explicar su encadenamiento causal por medio de una conciencia discursiva, es sustituido en la novela femenina por la presentación de las emociones que les dan unidad; sólo desde la situación presente la narradora puede repasar críticamente el pasado para rectificar sus emociones. Es la situación por la que atraviesa Ana Ozores cuando recuerda el episodio de la barca y experimenta la indignación que no había sentido cuando ocurrió y que hubiera debido sentir ante lo que sus tías sospechaban y creían; una indignación que no pudo sentir porque no comprendía nada cuando sucedieron los hechos, la sentía ahora y se irritaba retrospectivamente: el recuerdo superpone los sentimientos de Ana en las dos escenas en una síntesis de vivencias, que no dan en ningún caso ocasión para explicar los hechos. Es una escena frecuente en la novela femenina y que en ocasiones sirve de recurso para disponer los motivos en la historia: los hechos recordados que se vivieron intuitivamente y suscitaron un sentimiento determinado, vuelven a matizarse también intuitivamente desde otro sentimiento en la visión actual. El lector se siente un tanto desconcertado en sus hábitos de lectura porque en las novelas femeninas no se cumplen las expectativas que el mismo texto va creando desde un punto de vista lógico, aunque puedan cumplirse desde la intuición.

Hay un tono casi imperceptible en muchas novelas femeninas que, según creemos, puede explicarse desde este supuesto y en relación a la percepción temporal que convencionalmente adopte el discurso. El relato de los hechos, seguido en presente, aunque sea recordado, apunta a un futuro que se ofrece como algo todavía indeterminado, aunque la narradora lo conozca en el momento de la enunciación; frente a la indeterminación e inseguridad del futuro, el pasado está fijo

e inamovible. Cada uno de los momentos presentes es una «pluralidad de posibilidades» en un horizonte abierto hacia el futuro, que en ellas basa su indeterminación. En cada momento algunas de las posibilidades teóricas están ya desechadas, pues sólo valen las que admitan las condiciones del presente. Esas distintas posibilidades van concretándose en una sola que se realiza a medida que el futuro va convirtiéndose en presente.

Esta situación, que es común a todo lo humano, es percibida de modo bastante diferente por el hombre y por la mujer, porque en la novela masculina el proceso se subordina a la libertad, que no se presenta como una condición más, sino como un poder autárquico, paralelo, cuyo ejercicio elimina el determinismo de los hechos al considerar la intervención libre del sujeto, dentro de las posibilidades y condiciones del tiempo. El horizonte de expectativas es el reino donde el hombre ejerce la libertad. Antes de que ocurran las cosas, y mientras aún es posible darles una u otra realización, actúa la libertad para imponer la deseada, si es posible, en cuyo caso se triunfa, y en caso contrario se fracasa. Pero en la novela de mujeres no suele ocurrir así: las cosas van sucediéndose una tras otra sin que parezca posible el ejercicio de la libertad; el tiempo se abre a posibilidades que se concretan sin que la mujer tome la iniciativa en ningún momento. En *La plaza del diamante* ocurre así, en *Espejo roto* ocurre así, en *La calle de las camelias*, en *Nada*, ...

En ocasiones se recurre a la *novela-río* para contar una historia que se prolonga en varias generaciones, siguiendo el presente en sucesividad, puesto que el recuerdo sólo es válido para la propia vida. Aunque las causas de la novela-río se encuentran en las aspiraciones científicas del naturalismo, en su intento de verificar la ley de herencia mediante el seguimiento del ser y de la conducta de individuos en varias generaciones, su forma de enlazar diacrónicamente una historia por los miembros de una familia se convierte en un modelo de disposición del relato que se aprovecha, aunque no obedezca a las mismas intenciones.

Novelas con un amplio seguimiento diacrónico, situadas en el marco de unos hechos históricos que señalan el paso del tiempo a la vez que fijan referencias realistas, las encontramos en escritoras como Mercé Rodoreda, Rosa Chacel, Elena Quiroga, Ana María Matute, Dolores Medio, Carmen Martín Gaité, etc., si bien, por lo general, las alusiones históricas se presentan como recursos generadores de realismo, sin que lleguen a constituirse en materia narrativa.

Es posible que en este punto concreto de manipulación del tiempo y su vivencia pueda señalarse algún contraste de matiz entre la novela masculina y la femenina. En las novelas de memorias y en las novelas río, las novelistas no suelen limitarse, por lo general, a mostrar las secuencias de acciones de una vida, o hacer un seguimiento de los comportamientos psicopáticos o patológicos en varias generaciones, pues su dibujo de una trayectoria vital o su reconstrucción del pasado de varias generaciones de una familia no responde a la intención directa de construir una historia o describir una situación, es decir, no presentan unas acciones encadenadas y unificadas en un relato al que se le da un sentido, sino que la «dominante» para estructurar la novela sigue siendo la *visión* de la narradora, y el criterio de unidad de las diferentes experiencias es el efecto psíquico que le produjeron; no interesa la acción por la acción, la historia por la historia, sino la forma en que se ha vivido y, sin duda, dos hechos distanciados y sin una relación objetiva en sus extremos, pueden conseguir un mismo efecto en el ánimo de la narradora, y esto es razón suficiente para considerarlos próximos en el relato. Por esto no es de extrañar que algunas novelas femeninas giren en torno a un solo hecho, que se repite, o a una etapa concreta del pasado que fue determinante en la vida de la protagonista. Parece posible relacionar esta actitud con lo que hemos dicho anteriormente sobre el tiempo y su percepción.

Y en todo caso, sea un solo hecho, sea una secuencia o un panorama de hechos cuyos efectos sobre la narradora se intentan esclarecer, ésta los ve desde el presente, y con una actitud intuitiva más que discursiva, removiendo los recuerdos en busca de aquellas situaciones que al suceder entre otras no parecían tener gran relieve y, sin embargo, fueron clave para crear su identidad femenina. Se trata de un proceso de autoconciencia intuitiva, de identificación o búsqueda de la propia identidad y de sus claves emotivas, que lleva a ordenar los hechos por su fin, es decir, no tanto causal como teleológicamente. Y sin duda, los relatos así estructurados tienen un contenido explicativo, y tienen un valor catártico como el que Forster reconoce a la novela que explica y hace comprensibles las historias pasadas, pero se apoyan no en la lógica de las acciones, sino en su dimensión sentimental, intuitiva, inmediata.

Volviendo a *La plaza del diamante*, Colometa toma la actitud de una observadora distante; ella, según su relato, siempre ha actuado como sujeto pasivo al que van sucediendo cosas: su madre ha muerto, su padre se ha casado otra vez, ella se casa porque lo planea el Quimet, a pesar de que parece tener inclinación por su novio anterior, el Pere,

asiste al nacimiento de sus hijos, alude a la guerra, a la muerte de su marido, a su segundo matrimonio, como si la llevaran de la mano, pues ni elige ni interviene para decidir algo y nunca toma la iniciativa. El día de la boda de su hija, Colometa reflexiona, quizá por contraste con la nueva generación que parece controlar su destino; sale de madrugada para recorrer los sitios por donde ha pasado tantas veces, compara escenas vividas como en sueños y empieza a sentir la situación presente y el tiempo y el temor de perderlo. La vida consciente y discursiva de Colometa pasa no sólo por un sentimiento del tiempo, que ya lo tenía, sino también por el temor a perderlo, lo cual ya implica una conciencia discursiva sobre las posibilidades hacia el futuro.

La creación y la elección de los motivos (*inventio, compositio*), su distribución sintáctica en el discurso (*dispositio*), es decir, la trama y el argumento de la novela, están en estrecha relación con la forma de discurso en primera persona y la visión emotiva del pasado desde la perspectiva del presente en que la novelista repasa su vida y toma conciencia de su modo de estar en el mundo.

Esto no quiere decir que las novelistas no tengan más temas que los derivados de su propia experiencia intuitiva, y esto a pesar de que en muchos casos sea cierto. Se trata de una convención por la que asumen como propia la experiencia ficcional de sus protagonistas presentándola como una autobiografía, o convierten en ficción su propia experiencia vital, siempre desde la perspectiva de la intuición. El tema posterior consiste en situar en un tiempo y un espacio narrativos esa materia y tales visiones, bajo el discurso que sea (en primera o en tercera, interior o exterior).

Respecto a la visión y al tiempo, es importante determinar dónde se sitúa el «presente» de la enunciación, porque es muy diferente narrativamente que se vayan viviendo los hechos, es decir, que se elija el presente narrativo que pone como simultáneos la enunciación y el enunciado, a que los hechos sean recordados y se sitúen en el pasado. La narradora puede ser una mujer que revive su pasado, una adolescente que se encuentra desconcertada con el descubrimiento de la vida y empieza a ver las cosas, o una niña que cuenta sorprendida lo que observa sin entenderlo; en los tres supuestos el tono que exige el lenguaje es bien diferente y las referencias de la narradora condicionan las interpretaciones en relación al límite que elija para el relato.

Ciplijaikausté (1988) señala que la concienciación se consigue de varios modos, que son otras tantas posibilidades de acotar el tiempo de la enunciación desde el desenlace de los hechos (historia pasada cuyas

escenas se seleccionan para reflexionar), en simultaneidad con los hechos (exige discreción suficiente para valorar el presente sin la perspectiva del tiempo), es decir, contar los hechos mientras se viven, o contarlos con la ayuda de la recreación de la memoria. Cada una de estas formas, como procesos semióticos diversos, implica la creación de un sentido que se añade a la significación que pueda tener la historia, y es, por tanto, una manipulación semántica. Contar en presente implica dar prevalencia a las acciones, observar, no seleccionar; contar en el pasado supone seleccionar, reflexionar sobre las condiciones de posibilidad en el futuro y sus consecuencias, interpretar desde una posición adoptada de rebeldía, de crítica, de rechazo, etc., superponiendo dos situaciones anímicas, la del pasado y la del presente.

H. Bergson (1899), en su intento de penetrar en el núcleo de la conciencia no conceptual, ha explicado que la memoria permite aclarar las distintas fases por las que atraviesa la conciencia, y permite diferenciar el hacer y lo hecho, el devenir y el resultado y, por tanto, permite enfrentar críticamente el presente que se vive y el pasado que se recuerda. La revisión del pasado que proporciona la memoria, da lugar a un desdoblamiento de la persona que se objetiva a sí misma para juzgarse en otro tiempo y para descubrir la lógica de los hechos: las relaciones de causalidad, lo mismo que las relaciones psíquicas de dos escenas a través de un sujeto, quedan claras al eliminar los ruidos no significativos de la historia y esto sólo puede hacerse desde el desenlace. Por otra parte, el continuo fluir de la conciencia y la evolución creadora de la mente se perciben mediante la intuición, que, según creencia muy generalizada, es cualidad preferentemente femenina.

Algunas narradoras, fijadas en el presente como observadoras, revisan el pasado como críticas, se mueven en el tiempo por medio de la memoria y construyen el relato mediante la técnica de un intermitente *flash-back*, lo que da lugar a un tipo de composición altamente selectiva y a una especial disposición que sitúa los motivos en un orden que no es precisamente el cronológico. La forma de discurso que se impone en estos casos es el monólogo interior, que es la expresión más adecuada para el recuerdo y la disposición del relato tiene la apariencia de un desorden total, justificado por la falta de un mundo empírico, objetivo y su sustitución por un mundo subjetivo.

Las dos posibilidades (vida-recuerdo: presente/pasado), con las variantes señaladas, son las más frecuentes en la novela femenina, pero no son únicas. A veces la narradora permanece quieta en el tiempo para presentar cuadros, espacial y temporalmente fijados, siguiendo

una técnica de *camera eye*. De este modo puede ofrecer también, a través del recurso cinematográfico del montaje, una visión múltiple de la realidad presente o pasada, puede poner en contraste dos situaciones distantes, puede tomar como motivos recurrentes aquellos que para la finalidad que les señala el relato tienen un mismo sentido, aunque tengan formas diversas, o situando en contigüidad escenas que en el mundo empírico están distantes.

La novela femenina, como la novela masculina, puede organizarse de múltiples maneras: la vida interior se suma a la vida exterior, el pasado se suma al presente, la acción se somete a la reflexión, el orden temporal de las acciones se sustituye por el desorden psíquico de las vivencias, la percepción de imágenes inmediatas con grados de luz diversos es acompañada de comprensión de varias imágenes superpuestas que sugieren o son metáforas... Cada autor elige sus temas y les da las formas que más se adaptan a ellos, y parece que las mujeres se inclinan por formas preferentemente relacionadas con la conciencia intuitiva con que suelen enfrentarse a la vida.

Algunas novelas femeninas son relatos que buscan las causas del presente en el pasado, pero no necesariamente un esquema causal objetivo, sino un esquema subjetivo cuya comprensión proceda de una especial visión de las cosas, o que se apoye en el contraste de dos formas de percepción; e intentan fijar el puesto que corresponde a la protagonista y aclarar su forma de estar en el conjunto familiar o social.

Este tema hay que relacionarlo con el llamado *desorden* de la novela femenina. Hay desorden porque se les aplica un criterio cronológico y las acciones se adelantan o se atrasan aparentemente a capricho, pero si se aplica un criterio ordenador de tipo psíquico, no hay tal desorden.

A diferencia de la llamada «novela de aprendizaje» (*Bildungsroman*), la novela femenina de concienciación no suele seguir la trayectoria formativa de la protagonista, en cuyo caso tendría que seguir su trayectoria vital con el orden cronológico en que sucede; por el contrario suele presentar a la narradora-protagonista como una mujer ya formada y con una capacidad crítica, y es su mirada la que repasa la historia y revive los hechos desde un determinado tiempo presente, a partir de alguna circunstancia inesperada, de una situación-límite generalmente, que obliga a buscar las razones de lo que ha ocurrido. La novela femenina no suele ser novela de aprendizaje, sino de autoconciencia o autoconocimiento: es generalmente un intento de explicar cómo se ha llegado, y en la forma que se está, al presente.

La novela de aprendizaje puede entenderse en dos formas, aunque generalmente se ha seguido sólo una para justificar la denominación. Se puede seguir la trayectoria vital del personaje desde la ignorancia hasta la sabiduría (historia de un aprendizaje), o se puede presentar la historia de un personaje, que aprende o no, pero se ofrece como ejemplo para el lector o lectora, en forma positiva o en forma negativa: la novela es ejemplo de lo que debe hacerse, si se está de acuerdo con la trayectoria seguida por el personaje, o es ejemplo de lo que no debe hacerse, si no se está de acuerdo con el personaje y el desenlace de la historia. En este sentido puede decirse que la novela es siempre novela de aprendizaje.

En razón del fin que pretende, la narradora de la novela de concienciación en primera persona y con lenguaje interior, adopta, si lo estima oportuno, una actitud *selectiva* de los hechos que ordena según su sentido (el pretendido desorden) e introduce *blancos* en la historia, y ha hecho algo más importante: *desligarse de la ordenación del mundo histórico*, que parece una tendencia típicamente masculina desde que Dilthey reflexionó sobre las posibilidades de poner orden, aunque sólo sea cronológico, en el caos del acontecer para lograr una mejor comprensión del mundo. La novelista, en general, prefiere prescindir del orden cronológico y moverse libremente por el pasado, siguiendo las asociaciones que su mente, su intuición, o sus vivencias le sugieran en cada momento, y siempre desde la perspectiva de un desenlace que se caracteriza por ser una toma de conciencia sobre la condición, el ser o el estar de las mujeres en la familia, en la sociedad, en el mundo.

La novela espacial, de cuadros en simultaneidad, al seguir la técnica *camera eye*, permite también una selección de hechos simultáneos, y puede tener el mismo sentido, pues en una visión panorámica del conjunto de una sociedad, destaca a un primer plano, mediante una iluminación especial (por ejemplo, repetirlos, o ponerlos con mayúsculas, con comillas, etc., como hace A. M. Matute en *La trampa*), los ángulos, las relaciones, las situaciones, que intuitivamente interesan para el relato en relación con su valor para la autoconciencia de la narradora, o en el proceso de comunicación literaria para el lector. Los primeros planos que se presentan son una manipulación de la realidad narrada, pues adquieren mayor importancia en el conjunto y su sentido predomina sobre otros cuadros que quedan en un segundo plano. Y siempre el criterio para dar el relieve adecuado está en una valoración intuitiva no discursiva o explicativa en la lógica de las acciones.

Podemos decir que todos los rasgos enumerados y explicados hasta ahora obedecen a una misma causa: la tendencia femenina al discurso autobiográfico, de experiencia directa, total o parcial, que lleva a la subjetividad y al lenguaje interior y en primera persona, a la recreación del pasado por medio de la memoria, a la búsqueda de las claves de la personalidad propia, y lógicamente al uso del monólogo interior (libre o dirigido), y desde este tipo de expresión del discurso a la libre asociación de motivos, que efectivamente se encuentra en muchos —no en todos— los relatos femeninos. Sobre estos hechos, que son rasgos de frecuencia, no específicos en la novela femenina, se han formulado muchos tópicos y se han hecho generalizaciones quizá excesivas acerca de los «rasgos femeninos» de la novela, que difícilmente se pueden mantener como tales si se conoce el panorama de la novela y la evolución de sus formas en la segunda mitad del siglo xx.

Algunas de las técnicas que se dan como propias del estilo femenino se han tomado del cine y las encontramos, junto a otras, en toda la novela moderna; los críticos —hombres o mujeres— que las consideran «femeninas» las presentan reductivamente, puesto que aparecen en toda la novela actual, que ha cambiado su orientación de los acontecimientos exteriores hacia el mundo interior del hombre.

El monólogo interior y la focalización interna, que como hechos del lenguaje se incorporaron pronto al discurso narrativo, son técnicas de construcción de la novela decimonónica que usan autores como Dostoievski, Stendhal, Galdós, Clarín, etc., y que se adapta perfectamente a un concepto dinámico del conocimiento y del acontecer; y se han hecho más frecuentes para estructurar los relatos a partir del *Ulises* de J. Joyce (apareció como folletín en 1918, estuvo prohibida hasta 1933 en que un juez neoyorkino levantó la prohibición y en 1934 aparece la primera edición norteamericana); es un recurso que aparece casi en simultaneidad en otros autores sin una relación genética precisa, quizá porque es una idea que está en el ambiente y en el conocimiento social después de los estudios de W. James. Probablemente su uso práctico en la novela, a partir de su difusión teórica, se debe sobre todo, a que era el medio adecuado para expresar la visión del mundo que se impone progresivamente en el siglo xx, después de los excesos del positivismo.

Una vez que se elige el monólogo interior como forma de expresión, se incorporan al discurso, casi como un efecto inevitable, un especial sentido del tiempo (tiempo subjetivo), unas posibilidades amplias de relación entre objetos, situaciones y anécdotas (asociación libre) y

unas formas lingüísticas más flexibles (que pueden llegar a la incorrección, al uso de anacolutos, de medias palabras, incluso a la falta de sentido, etc.), pues convencionalmente no es un lenguaje dirigido a un interlocutor, sino un simple ejercicio verbal del mismo emisor, y cumple su función expresiva o acaso aclarativa para el mismo narrador, que se entiende con medias palabras.

Las teorías de W. James (1890) sobre la actividad de la conciencia humana como un continuo fluir (*stream of consciousness*); el conocimiento concebido también como un *continuum* y el sentido dinámico del acontecer, son ideas que hacer revisar en la novela las formas de presentación de personajes y de historias y las formas de organización del discurso. La novela suele acusar de modo indirecto las concepciones filosóficas sobre el conocimiento, o las ideas científicas sobre la conducta y la interacción social, de modo que cuando la teoría del conocimiento admite la posibilidad de llegar hasta las cosas y de penetrar en el interior de los sujetos, la novela actúa con sus personajes como si fuesen entidades transparentes, a cuyo interior se acceden mediante la observación y la descripción de su superficie; a una filosofía de las esencias corresponde una novela de narrador omnisciente, de gran seguridad en la historia, que narra en la objetividad de la tercera persona, en un discurso detallado y de desenlace cerrado, puesto que todo queda claro al final y, por el contrario, a una posición escéptica en cuanto a las posibilidades del conocimiento humano, corresponde una forma de novelar perspectivística, subjetivista, de superficie, en la que el narrador desciende del olimpo del conocimiento absoluto y se sitúa en la figura y límites de una persona y se limita a sus capacidades humanas para la observación, para el conocimiento, para el dominio de los medios expresivos.

Las teorías de James sobre el dinamismo de la conciencia; las teorías freudianas sobre la personalidad y la actividad del inconsciente; la aparición de técnicas cinematográficas, como el *flash-back*, o *camera eye*, el montaje, etc., ofrecen la posibilidad de dar cuenta de la conducta desde perspectivas interiores y exteriores nuevas, de dar testimonio del pasado y de recoger observaciones sobre la realidad circundante sin otra manipulación que la que procede del punto de vista en que se sitúe el narrador, y afectan profundamente a la novela y sus técnicas en el siglo xx. La novela femenina puede elegir dentro de la misma variedad de recursos que la masculina, sin duda, y parece inclinarse al discurso de forma autobiográfica, al monólogo interior, a la experiencia intuitiva, al desorden y a la asociación libre.

La corriente de conciencia está presente en la mayoría de las novelas del siglo actual, en mayor o menor medida, y en relación con esta técnica se sitúan recursos que afectan a la composición y a la disposición de los motivos en la historia narrada, como la asociación libre, el montaje, el salto en el tiempo a través de los recursos, el dominio del subjetivismo en la visión, el discurso de apariencia caótica, con frases sin terminar, con incorrecciones, etc.

Las nuevas posibilidades y recursos narrativos han sido incorporados a las novelas femeninas, pero no podemos admitir que sean originales, ni siquiera característicos, porque no los usan en forma exclusiva, por lo que no puede hablarse del carácter específico de ninguno de ellos. Acaso podríamos hablar en algún caso de índices de frecuencia, de tendencias y preferencias en los relatos de hombres y de mujeres. Para ello será necesario analizar, comparar, y llegar a una base de datos sólida, a partir de lecturas y de estudios contrastivos amplios.

Referencias bibliográficas

- ABEL, E. HIRSCH, M., y LANGLAND, E. (ed.). (1993). *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hannover/London: U.P. of New England.
- ACOSTA DE HESS, J. (1988). *Galdós y la novela de adulterio*. Madrid: Pliegos.
- ARMSTRONG, J. (1976). *The Novel of Adultery*. London: MacMillan.
- BEAUVOIR, S. de. (1949). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- BERGSON, H. (1899). *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Ed. del Centenario.
- BROWN, CH., y OLSON, K. (eds.) (1978). *Feminist Criticism. Essays on Theory, Poetry and Prose*. Metuchen: Scarcecrow Press.
- BROWN, J. (1991). *Women Writers of Contemporary Spain*. New Jersey: Associated University Presses.
- BURUNAT, S. (1980). *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- CALVO AGUILAR, I. (1954). *Antología biográfica de escritoras españolas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CHACEL, R. (1993). *Barrio de maravillas*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (1993). *Memorias de Leticia Valle*. Barcelona: Lumen, 3ª ed.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B. (1984). *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa.
- (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- CORNILLON, S. K. (ed.), (1972). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green, Ohio: B.G.U.P.

- DEMORIS, R. (1975). *Le Roman à la première personne*. París: Colin.
- DIDIER, B. (1981). *L'Écriture-femme*. París: PUF.
- DOLEŽEL, L. (1973). *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto: U.T.P.
- EAGLETON, M. (ed.) (1986). *Feminist Literary Theory. A Reader*. Oxford: Blackwell.
- FREEDMAN, R. (1963). *La novela lírica*. H. Hesse, A. Gide y V. Woolf. Barcelona: Barral, 1972.
- FRIEDAN, B. (1963). *Mística de la Feminidad*. Madrid: Júcar, 1974.
- GALERSTEIN, C. (ed.) (1986). *Women Writers of Spain. An Annotated Bibliographical Guide*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- GILVERT, S., and GUBAR, S. (1979). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and The Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale U.P.
- GULLÓN, R. (1984). *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- GUERRA-CUNNINGHAM, L. (1980). *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*. Madrid: Playor.
- HARTMANN, N. (1934, 1937, 1939, 1950, 1954). *Antología*. Cinco tomos. México: F.C.E., 1954, 1956, 1959, 1960, 1964.
- HEILBRUN, C. G., and HIGONNET, M. R. (eds.) (1983). *The Representation of Women in Fiction*. Baltimore/London: Johns Hopkins U.P.
- IRIGARAY, L. (1977). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés, 1982.
- JAMES, W. (1890). *The Principles of Psychology*. New York: H. Holt.
- JEHLEN, M. (1981). «Archimedes and the paradox of feminist criticism». *Signs* 6/4, 575-601.
- JONES, M. E. W. (1983). «Del compromiso al egoísmo: la metamorfosis de la protagonista en la novelística femenina de la postguerra». En PÉREZ, J. W. (1983), 125-134.
- KOFMAN, S. (1980). *El enigma de la mujer*. Barcelona: Gedisa, 1982.
- KOLODNY, A. (1975). «Some notes on defining a "feminist literary criticism"». *Critical Inquiry* 2/1, 75-92.
- LAFORET, C. (1945). *Nada*. Barcelona: Destino.
- LÓPEZ CORDON, M. V. (1982). «La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)». En *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, 47-107. Ministerio de Cultura: Dirección Gral. de Juventud y Promoción Socio-cultural.
- MARSÁ VANCELLS, P. (1987). *La mujer en la literatura*. Madrid: Torremozas.
- MARTÍN GAITE, C. (1987). *Desde la ventana*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1992). *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama, 1993, 10.^a ed.
- MATUTE, A. M. (1969). *La trampa*. Barcelona: Destino.
- MILLET, K. (1970). *Sexual Politics*. New York: Doubleday.
- MOI, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra. 1988. (Orig. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Methuen).
- MOERS, E. (1976). *Literary Women. The Great Writers*. New York: Doubleday.
- NASH, M. (1983). *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*. Barcelona: Anthropos.
- NELKEN, M. (1930). *Las escritoras españolas*. Barcelona: Labor.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (1992). «Tradición y vanguardia en las autoras teatrales de pre-guerra: Pilar Millán y Halma Angélico». En *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Dougherty, D., y Vilches de Frutos, M. F. (eds.), 429-438, Madrid: CSIC, Fundación García Lorca. (Incluye también otros artículos sobre mujeres dramaturgas, Concha Mén-

- dez Cuesta y Pura Maórtua de Ucelay, de E. Miró y M. Ucelay).
- (1993). «El teatro de las escritoras españolas de entreguerras: índice de estrenos y catálogo de textos (1918-1936)». *Anales de Literatura española contemporánea* 18/3, 693-737.
- O'CONNOR, P. (1987). *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*. Madrid: La Avispa.
- (1988). *Dramaturgas españolas de hoy*. Madrid: Fundamentos.
- ORDÓÑEZ, E. J. (1991). *Voices of Their Own. Contemporary Spanish Narrative by Women*. Lewisburg: Associated University Presses.
- ORTIZ APONTE, S. (1971). *Las mujeres de «Clarín»*. *Esperpentos y Camafeos*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- PÉREZ, J. W. (ed.) (1983). *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- (1988). *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Twayne Publishers.
- PORTAL, M. (1966). *A tientes y a ciegas*. Barcelona: Planeta.
- (1983). *Pago de traición*. Barcelona: Planeta.
- (1993). *El ángel caído*. Barcelona: Planeta.
- PRATT, A. (1981). *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana U.P.
- QUIROGA, E. (1955). *La careta*. Barcelona: Noguer.
- RODORÉDA, M. (1962). *La plaza del diamante*. Barcelona: Edhasa, 1982.
- (1974). *Espejo roto*. Barcelona: Seix Barral, 3.^a ed., 1991.
- (1986). *La calle de las camelias*. Barcelona: Edhasa, 1989.
- (1991). *Isabel y María*. Barcelona: Seix Barral.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1975). *Galdós: Burguesía y revolución*. Madrid: Turner.
- ROUSSET, J. (1973). *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. París: Corti.
- SAU, V. (1981). *Un diccionario ideológico feminista*. Barcelona: Icaria.
- SCANLON, G. (1976). *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Siglo XXI.
- SHOWALTER, E. (1977). *A Literature of Their Own. British Women Novelist from Brönte to Lessing*. Princeton: P.U.P.
- (1979). «Toward a feminist poetics», En *Women Writing and Writing about Women*, Jacobus, M. (ed.), 22-41. London: Croom Helm.
- (1981). «Feminist criticism in the wilderness». *Critical Inquiry* 8/1, 179-205.
- SIMÓN PALMER, M. C. (1991). *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico*. Madrid: Castalia.
- SCHYFTER, S. E. (1982). «La loca, la tonta, la literata: Woman's destiny in Clarín "La Regenta"». En *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, 229-241. Ypsilanti: Michigan Bilingual Press.
- TANNER, T. (1979). *Adultery in the Novel, Contract and Transgresion*. Baltimore: John Hopkins U.P.
- VODICKA, F. (1948). *Los inicios de la prosa artística checa*. Praga: Melantrich.

PRAGMÁTICA Y METÁFORA*

Eduardo de Bustos Guadaño

(UNED, Madrid)

0 INTRODUCCIÓN

Corren buenos tiempos para la pragmática y para los pragmáticos. De ser calificada de «cubo de basura» de la lingüística, en el cual se arrojaba todo fenómeno que no encontraba fácil acomodo en las formas estructuralistas o logicistas, la pragmática se ha convertido en una disciplina respetable, con practicantes organizados en sociedades (International Pragmatics Association) y órganos de expresión consolidados (*Journal of Pragmatics, Pragmatics & Cognition...*) Parte del auge actual de la disciplina se debe seguramente a un factor externo, que, muy por encima, podemos caracterizar como *agotamiento del paradigma estructuralista*, que ha dominado este siglo no sólo en lingüística, sino en el entero ámbito de las *ciencias simbólicas*, como

* La realización de este trabajo ha sido posibilitada por financiación proporcionada por el MEC, Comité Interministerial de Ciencia y Tecnología, Proyecto PS92-0031.

ahora se suele agrupar a las diferentes disciplinas que se ocupan de las acciones humanas que son significativas. Pero parte de la importancia actual de la disciplina se debe a un factor interno, al haber sabido articular un sistema de nociones y conceptos para analizar algunos de los aspectos más escurridizos e intrigantes de la comunicación humana mediante el lenguaje.

Y, sin embargo, con ser importante el arsenal de conceptos que la pragmática ha puesto a disposición de los estudiosos de la comunicación lingüística, interesa subrayar, para comenzar, lo que seguramente es su aportación más valiosa, su *perspectiva*. Existen muchas formas de caracterizar esa perspectiva, casi tantas como definiciones de pragmática, pero utilizaremos una muy general, que se remonta a la obra de un filósofo que pasa por ser el primer tratado sistemático de la filosofía del lenguaje. El filósofo es J. Locke y la obra el *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Allí, Locke introdujo por vez primera el término *semiótica* para designar la disciplina que se había de ocupar de los *sistemas de signos* (especialmente del lenguaje natural) y de su relación con aquello de lo que eran signos —las ideas, para Locke—. El supuesto fundamental que Locke introdujo al diseñar la semiótica es que *el lenguaje es un sistema de representación* y ésa es una tesis que ha dominado la filosofía del lenguaje durante cuatro siglos y la constitución de la propia lingüística. La tesis semiótica de Locke, la de que el lenguaje *codifica* información, en cuanto a representación de la idea, llevó de forma natural a una creencia universalmente asumida por generaciones de semánticos, la de que *el significado es una propiedad intrínseca del signo lingüístico*. Y es éste el supuesto básico que ha venido a modificar o corregir la pragmática contemporánea.

He afirmado que existen muchas definiciones de la disciplina pragmática, pero la más significativa es la que afirma que la pragmática se ocupa de la forma en que *adscribimos significado a nuestras acciones*, cuando las realizamos, *o a las acciones de otros*, cuando las comprendemos. Así, tan abstractamente caracterizada, la pragmática resulta ser una disciplina sumamente general que, por una parte, engloba a la pragmática lingüística y, por otra, se ubica a sí mismo como una subdisciplina de la teoría de la acción humana. En cualquier caso, sea ésta la caracterización más adecuada o no de la pragmática, lo que me interesa subrayar es que la perspectiva pragmática ha inducido un desplazamiento del reino del significado.

1 EXPLICACIONES PRAGMÁTICAS Y MODELO INFERENCIAL DE LA COMUNICACIÓN

Las descripciones o explicaciones que se proponen desde la perspectiva pragmática comparten todas un rasgo definitorio: consisten en señalar cómo los elementos ajenos a los propiamente lingüísticos —sean éstos los que fueren— determinan o influyen decisivamente en la producción o comprensión de las acciones lingüísticas. O, dicho de otro modo: las explicaciones pragmáticas especifican la función del contexto en la producción y comprensión del significado.

Para entender esto cabalmente y poder empezar a comprender lo que es una explicación pragmática de la metáfora, es preciso recordar el modelo básico de producción y comprensión del significado que promueve la pragmática, siquiera de una forma muy general y macroscópica. Este modelo se suele calificar como *inferencial*, en contraste con el semiótico, basado en la noción de *código*. El modelo inferencial de la comunicación lingüística aspira precisamente a la sustitución del modelo semiótico. Pretende dar cuenta de la forma en que los pertenecientes a una comunidad epistémicamente pertinente que comparten los conocimientos relevantes para la coordinación de sus acciones, por ejemplo la competencia lingüística, asignan significado a sus acciones verbales, en cuanto agentes, y son capaces de interpretar esas acciones, en cuanto destinatarios o receptores de dichas acciones.

Uno de los supuestos fundamentales en que se basa el modelo inferencial es de carácter negativo o crítico: los procesos de codificación y decodificación no desempeñan ningún papel significativo en la descripción y explicación de la comunicación lingüística. Según D. Sperber y D. Wilson, autores de una de las versiones más completas y conocidas de este modelo, «los humanos no se comunican codificando y decodificando pensamientos»¹. Dicho de otro modo, los procesos psicológicos que se desarrollan en la mente de los que participan en un intercambio comunicativo, cuando producen o interpretan acciones, no consisten en la aplicación de un código mental subyacente que permita la expresión y comprensión de lo que las acciones significan. La operación básica postulada es otra y el proceso es mucho más sutil y complejo. Lo fundamental es la operación de *inferencia*, que consiste

¹ D. Sperber y D. Wilson (1986), pág. 32. Sin embargo, Sperber y Wilson reconocen un cierto papel al modelo semiótico, en combinación con el modelo inferencial, del que sería complementario.

esencialmente en la producción o captación de una información a partir de un conjunto de informaciones antecedentes.

Descrito en una forma macroscópica, el modelo consiste básicamente en lo siguiente: 1) un conjunto de premisas que expresan el conocimiento que el agente/receptor pone en juego para la producción/compreensión de la acción verbal realizada; la conclusión ha de representar el *significado* de la acción verbal, al menos en la acepción de significado comunicativo, que es la que nos interesa.

El proceso postulado en el caso de la producción de una acción verbal o proferencia significativa consta de lo siguiente —descrito también de una forma muy general—: 1) el agente tiene como objetivo transmitir una cierta información a un receptor o auditorio², 2) para ello pone en juego su conocimiento del conjunto de convenciones o procedimientos que, compartidos por la comunidad comunicativa a que pertenecen tanto él como el receptor, permiten expresar ese significado, 3) utiliza esos procedimientos de forma relativa a una representación de la *situación* en que va a realizar la acción; esa representación constituye básicamente lo que se conoce como *contexto* de la acción verbal y, determina, al menos en parte, el significado de la acción llevada a cabo. La forma general que tendría la inferencia llevada a cabo por el agente es pues la siguiente:

1) Si quiero decir (significar, transmitir, hacer saber...) x , entonces, dado C , he de hacer z

Donde x representa al objeto de la intención comunicativa del agente, es decir, lo que se denomina el *significado del hablante*, C el contexto pertinente para la expresión de esa intención y z la acción verbal que constituye el medio apropiado tanto para su expresión como para su comprensión.

Desde el punto de vista de la recepción, el proceso es básicamente el inverso³, esto es, consiste esencialmente en la reconstrucción de la intención comunicativa del agente:

(ii) Si A ha hecho z , entonces, dado C , ha querido decir x .

² Según Sperber y Wilson, es preciso diferenciar entre esta intención puramente informativa y la «intención comunicativa» propiamente dicha, que consiste en la intención de hacer comprensible al auditorio la acción. La distinción es un tanto artificiosa, por lo que la ignoraré.

³ Esta es una simplificación habitual, aunque abusiva. Como ha demostrado un sinnúmero de investigaciones psicológicas, los procesos de producción y comprensión lingüística no son simétricos.

Esto es, para la comprensión del significado de la acción verbal, el auditorio ha de partir igualmente de una representación del contexto, que puede coincidir o no con la del agente, y de su conocimiento de las convenciones sociales y comunicativas que restringen el ámbito de las posibles interpretaciones de *z*. Utilizando ambos tipos de conocimiento como parte de la información movilizada en sus conjeturas sobre el sentido de la acción de *A*, puede llegar a una conclusión sobre el objeto de su intención comunicativa, esto es, acerca del significado de la acción verbal.

2 EXPLICACIONES PRAGMÁTICAS DE LA EMERGENCIA DEL SIGNIFICADO METAFÓRICO

En el campo de la filosofía del lenguaje son dos las teorías más citadas sobre la forma en que surge el significado metafórico, la de los filósofos J. Searle y D. Davidson. En su análisis, J. Searle⁴ estima que el problema que plantean las metáforas es un caso particular de «*explicar cómo el significado del hablante y el significado léxico u oracional se separan. Es un caso especial de cómo es posible decir una cosa y significar algo más...*» De acuerdo con él, es erróneo plantear el problema como si la oración (o el término) tuvieran dos interpretaciones o acepciones diferentes, una literal y otra metafórica, y la semántica tuviera que dar cuenta de ambas y de sus posibles relaciones. Sin embargo, de acuerdo con Searle, los términos y las oraciones «tienen el significado que tienen», esto es, son semánticamente unívocos —siempre que no haya polisemia o ambigüedad—. Lo que ocurre es que se pueden *usar* (al menos) dos maneras: 1) para decir lo que estricta y semánticamente significan, esto es, para transmitir la información contenida en su representación semántica, o 2) para decir algo más, o algo diferente, de lo que tal representación comporta: «*Para distinguir brevemente lo que un hablante significa al proferir palabras, oraciones y expresiones, por una parte, y lo que las palabras, oraciones y expresiones significan, por otra, denominaré a lo primero el **significado preferencial del hablante** y a lo segundo el **significado oracional o léxico**. El significado metafórico siempre es **significado preferencial del hablante***»⁵ Al distinguir de un modo tan tajante los ámbitos propios del significado semántico y el significado metafórico, se plantea el problema inmediato de su (posible) relación: o bien no

⁴ J. Searle, 1979, pág. 76.

⁵ J. Searle, *op. cit.*, pág. 77.

existe relación en absoluto y el auditorio deriva la interpretación metafórica de principios ajenos a la semántica, o bien existe un procedimiento lingüísticamente especificable mediante el cual el auditorio deriva esa interpretación, calculándola o *computándola*. Ahora bien, la concepción general de J. Searle sobre el comportamiento humano en general, y el lingüístico en particular, es *intencionalista*. La interpretación de las preferencias de un hablante por parte de un auditorio requiere la captación de las intenciones de ese hablante al utilizar las expresiones. En un cierto sentido, esto viene a suponer la primacía metodológica y epistemológica de la noción del significado del hablante⁶, incluso en el caso de las preferencias literales, en las que coinciden el significado preferencial y el semántico. Por tanto, el problema de dar cuenta de los mecanismos que permiten acceder a la interpretación metafórica se reduce al de explicar cuáles son los medios que el hablante utiliza para dar a conocer sus intenciones a un auditorio, de tal modo que éste sea capaz de reconocer el sentido metafórico de sus preferencias. Según Searle, este problema general se puede dividir en dos: «¿Cuáles son los principios que permiten a los hablantes formular, y al auditorio comprender, las preferencias metafóricas? y ¿cómo podemos enunciar esos principios de una forma en que quede claro cómo difieren las preferencias metafóricas de otras clases de preferencias en que el significado del hablante no coincide con el significado literal?»⁷

La novedad del planteamiento de Searle consistió en rechazar que la interpretación metafórica estuviera contenida, de algún modo especificable, en la representación semántica del enunciado lingüístico. Según Searle, los principios que permiten inferir la interpretación metafórica son *exteriores e independientes* del sistema léxico de la lengua.

La concepción de Searle supone en todo caso una tesis tradicional que no se cuestiona: además del significado literal de una expresión (de su preferencia) puede darse un significado metafórico. En algún sentido, la comprensión del significado metafórico se realiza utilizando como trampolín el significado literal, el significado especificado o asignado por la teoría semántica. Esta tesis de la *dualidad significativa* de las expresiones metafóricas es la que el filósofo D. Davidson puso en cuestión en un conocido artículo⁸. En él D. Davidson sostuvo que las

⁶ Como también mantuvo H. P. Grice, véase P. Suppes «The primacy of speaker's meaning», en R. Grandy, ed., (1986).

⁷ J. Searle, *op. cit.* pág. 78.

⁸ D. Davidson, «What metaphors mean», *Critical Inquiry*, 5,1, 1978; también en S. Sacks, ed. (1979), por la que se cita.

expresiones que se usan metafóricamente no tienen otro significado que el significado literal. Con ello se opuso a las ideas tradicionales, como las del propio Aristóteles. Y esa oposición tuvo una doble dimensión: por un lado, en su aspecto semántico, Davidson mantuvo que no existe cosa tal como el significado metafórico, derivado o no del literal, reducible o no a éste. Por otro lado, en su aspecto cognitivo, Davidson mantuvo que, puesto que las expresiones metafóricas no tienen ni referencia ni valor de verdad que no sea el que el resultado de sus componentes considerados literalmente, las metáforas no poseen *importe cognitivo*, esto es, no son instrumentos para expresar o acceder a nuevos hechos o verdades, no guardan relación —se entiende que de correspondencia— con el mundo, no expresan ideas: «*El concepto de metáfora como un vehículo que ante todo transmite ideas, aunque inusuales, me parece tan erróneo como la idea relacionada de que una metáfora tiene un significado especial. Estoy de acuerdo con la opinión de que no se pueden parafrasear las metáforas, pero no pienso que esto suceda porque las metáforas digan algo muy novedoso con respecto a la expresión literal, sino porque no existe nada que parafrasear*»⁹. Sin embargo, la tesis de Davidson no es una tesis que haya que adscribir a la concepción retórica tradicional: no supone que las metáforas sean un mero adorno literario o poético, ni que su función sea exclusivamente la de proporcionar placer mediante el lenguaje. Las metáforas tienen un lugar propio en cualquier actividad lingüísticamente mediada, incluso en la ciencia.

Pero la tesis de Davidson parece tan radical como difícil de mantener. Si las expresiones metafóricas tienen sólo un significado literal, ¿qué es lo que entienden los que las comprenden? Si las metáforas no transmiten ideas, ni son meros recursos estilísticos, ¿cuál es su función en la comunicación? Si carecen de valor de verdad, ¿por qué se utilizan en la ciencia o, en general, en los discursos cognitivamente orientados? Sin embargo, si se analiza más de cerca, la tesis de Davidson no es tan espectacular como parece.

D. Davidson parte de la conocida distinción entre *lo que las palabras significan y su utilización*. De acuerdo con su tesis, las metáforas pertenecen a este último ámbito, el del uso: las expresiones metafóricas no son expresiones con una naturaleza semántica especial, sino *utilizaciones especiales* de expresiones literales. Lo que la tradición ha venido rotulando como *significado metafórico* o *verdad metafórica* no son sino

⁹ D. Davidson, *op. cit.*, pág. 30.

los *efectos* de la utilización metafórica y no su causa. Para expresarlo de otro modo, la tradición lingüística metafórica y retórica explica que las metáforas *funcionan* de determinada forma *porque* tienen la propiedad de poseer un significado peculiar, el metafórico. La explicación de Davidson va en sentido contrario, invierte los términos: las expresiones metafóricas tienen ciertas propiedades (semántico-pragmáticas) *porque* funcionan (son usadas) de formas especiales, con propósitos específicos.

Desde este punto de vista funcional, D. Davidson advierte una estrecha relación entre la metáfora y el símil: ambos se utilizan con los mismos fines, los de destacar o hacernos notar ciertos parecidos o propiedades asignables a realidades o hechos distintos: *«es preciso que las palabras hagan en la metáfora lo que las palabras hacen mediante el significado literal en el símil. Una metáfora dirige la atención a la misma clase de similaridades, si bien no a las mismas similaridades, que el correspondiente símil... La metáfora y el símil no son sino dos de los incontables mecanismos que nos sirven para alertarnos acerca de los aspectos del mundo que nos invitan a realizar comparaciones»*¹⁰

Pero, a diferencia del símil, que al fin y al cabo tiene un significado literal, la metáfora no afirma nada. El símil afirma que se da una cierta similaridad o, al menos, que tal similaridad es concebible entre dos objetos o realidades *literalmente referidas* por las expresiones que figuran en el símil. No así en la metáfora. Como en la metáfora los términos sólo refieren literalmente, la metáfora, en cuando enunciado, suele ser *literalmente* falsa —dicho sea de paso, casi siempre analíticamente falsa—: *«la diferencia semántica más obvia entre el símil y la metáfora es que todos los símiles son verdaderos y la mayoría de las metáforas falsas»*¹¹ No obstante, algunas metáforas son trivial o analíticamente verdaderas, como las que enuncian autoidentidades («los negocios son los negocios», «los niños son niños», etc.) o las que nieguen la identidad entre objetos pertenecientes a distintas categorías («ningún hombre en una isla»). En realidad, el hecho de que las expresiones utilizadas metafóricamente pertenezcan a diferentes clases de enunciados literales prueba, para Davidson, que una teoría sobre la metáfora no puede depender de una teoría de la verdad o una teoría del significado (literal): *«ninguna teoría del significado metafórico o de la verdad metafórica puede ayudarnos a explicar cómo funciona la metáfora... Lo que distingue a la metáfora no es el significado, sino el uso —en ello, es*

¹⁰ D. Davidson, *op. cit.*, pág. 38.

¹¹ D. Davidson, *op. cit.*, pág. 39.

*como asertar, dar pistas, mentir, prometer o criticar—. Y el uso especial con el que utilizamos la lengua no es, ni puede ser, «decir algo» especial, no importa cuán indirectamente»*¹². Por tanto, la metáfora se encuentra en un nivel similar al de los actos ilocutivos o actos de habla: del mismo modo que la promesa o la mentira, no *está en* las palabras que se profieren, sino en el uso que se hace de ellas (en la intención de quien las profiere y en la convención a que se atienen), el significado metafórico no se encuentra en las expresiones proferidas, sino en aquello que se realiza mediante ellas.

3 PRAGMÁTICA Y ANÁLISIS TEXTUAL DE LA METÁFORA

Tenemos pues al menos dos teorías, o esbozos de teorías, pragmáticas. Pero ambas son igualmente insatisfactorias en la medida en que no proporcionan mecanismo específico alguno de funcionamiento de las metáforas, y, por ende, no son utilizables en el análisis textual. La teoría de Searle es excesivamente general, puesto que lo único específico que afirma es que el significado metafórico emerge, *de alguna forma*, del significado literal, pero sin concretar el procedimiento mediante el cual lo hace, limitándose a apelar a los principios pragmáticos generales que regulan la constitución del significado comunicativo. En cambio, la teoría de D. Davidson afirma que no hay nada que explicar desde el punto de vista semántico o pragmático, puesto que el mecanismo metafórico es de naturaleza ajena a la lingüística.

Sin embargo, una explicación pragmática de la metáfora debería proporcionar una descripción de los mecanismos mediante los cuales opera la producción y comprensión de las metáforas y, precisamente por su carácter pragmático, debería emplear en esa descripción elementos que no son propiamente lingüísticos, sino históricos, sociológicos, culturales o psicológicos.

Una dirección en la investigación que parece prometedora es la reformulación de intuiciones de la teoría interaccionista de M. Black (1954, 1977) en el molde de la teoría pragmática. Quizás por la influencia de los tiempos que corrían, M. Black propuso sus ideas en clave semántica llegando incluso a afirmar que «las reglas de la lengua deter-

¹² D. Davidson, *op. cit.*, pág. 41.

minan lo que en esa lengua será una metáfora» (1954), opinión de la que se desdijo veinte años más tarde (v. M. Black, 1977). Ello llevó a la ilusión de que era posible elaborar una *gramática* de la metáfora y a los fallidos intentos de explicar el mecanismo metafórico en términos de *movimiento* de rasgos conceptuales o semas (adición, supresión, proyección, etc.).

Sin embargo, ciertas intuiciones básicas de M. Black aparecen aprovechables como fundamentos de tratamientos con mayor rendimiento analítico. Entre ellas, merece la pena destacar las siguientes:

1. La metáfora no es un asunto de pura predicación. Aunque la estructura típica de la metáfora es «A es B», tal estructura *no es* una estructura gramatical o una estructura reducible a una estructura gramatical. A y B designan los *asuntos* de la metáfora, acerca de lo que la metáfora versa. Tales asuntos se han denominado de diversas maneras (primario/secundario, tenor/vehículo, polo/marco), pero A y B no se han de identificar con los términos lingüísticos en los que se pueden encarnar.
2. A y B designan *sistemas* y no realidades aisladas. Aunque Black hablaba de *sistemas de cosas*, para todo lo que interesa se puede sustituir *cosa* por *concepto* o *término lingüístico*. Lo importante que hay que retener es que A y B son entidades complejas, más o menos laxamente estructuradas.
3. El mecanismo metafórico está centrado en la *relación* entre A y B, esto es, A y B no constituyen por sí solas metáforas, sino que es la relación entre ellos lo que proporciona la metáfora. El «sistema» metaforizado A puede estar implícito.
4. A y B son sistemas no cerrados por la relación de inferencia o implicación. Esto quiere decir dos cosas: a) A y B *no son* teorías en el sentido estricto del término, aunque a veces se habla de ellas como teorías populares (*folk theories*); b) las implicaciones que dan cohesión a A y B, en cuanto sistemas, no son necesariamente lógicas, sino basadas en los mecanismos inferenciales del razonamiento en el lenguaje natural, en muchas ocasiones de índole pragmática y susceptibles de variación transcultural, puesto que están basados en contenidos estereotípicos, históricos y culturales.
5. La interacción entre A y B no los deja inalterados; el efecto típico de esa interacción es la organización de un sistema en términos del otro (sin excluir efectos mutuos). Lo que da una pista, dicho

sea de paso, para un correcto enfoque de la importancia cognitiva de las metáforas y del hecho de que parezcan imprescindibles —y también de su función poética—, que no es sino una función cognitiva «suspendida», desconectada de la práctica.

Con ser importantes estas ideas, quizás la más importante desde el punto de vista del análisis cultural y textual haya sido la de que muchas metáforas pueden agruparse en un alto nivel de abstracción en familias o, como propuso el propio M. Black haciendo uso de la metáfora musical, en *temas*. Esto es, mantuvo Black, que sean cuales sean los criterios que se utilicen, si se llega a la conclusión de que, en una colección de metáforas, éstas son lo suficientemente similares como para agruparlas, entonces nos encontramos ante un *tema* metafórico, del cual los diferentes actos lingüísticos específicos o las expresiones concretas utilizadas constituirían *variaciones* (también en el sentido musical).

El *tema* es por tanto una noción abstracta elaborada a partir de las entidades concretas que puedan ser los enunciados (las enunciaciones, en la terminología francesa); en la definición de Black: «*propongo distinguir lo que se identifica meramente por una fórmula como «la metáfora de que A es B», sin más especificación de su uso contextual, como un tema metafórico, considerado como una abstracción a partir de los enunciados en que aparece o podría aparecer*» (1977, pág 25). Un análisis teórico de la metáfora puede mantenerse en el nivel de abstracción que suponen los *temas* metafóricos. En ese nivel se pueden establecer generalizaciones acerca de los *efectos cognitivos generales* de las metáforas de una lengua, esto es, la medida en que contribuyen a la constitución de los mapas conceptuales propios de esa lengua. También se puede llegar a conclusiones interesantes acerca de los «*efectos retóricos generales*» de la metáfora, esto es, a las funciones comunicativas que sirven en el seno de una comunidad lingüística. Esto es precisamente lo que ha hecho la lingüística cognitiva de G. Lakoff: mostrar cómo los temas metafóricos contribuyen a la constitución de nuestro sistema conceptual. En una bien conocida serie de análisis¹³, G. Lakoff, y el psicólogo M. Johnson han analizado y clasificado diferentes *topoi* metafóricos. Las investigaciones que han llevado a cabo eran primordialmente epistemológicas, en un sentido general, esto es, estaban dirigidas a mostrar que la metáfora, también en un sentido muy general, es el recurso creativo básico de nuestro entendimiento, el medio esencial con el que aprehendemos, comprendemos y asimilamos

¹³ V. G. Lakoff (1987, 1992), G. Lakoff y M. Johnson (1980, 1981)

la información acerca del mundo. Pero, aun en ese nivel de generalidad, sus reflexiones han probado ser útiles en el análisis textual de topoi metafóricos más específicos, como los propios de las metáforas poéticas. El propio G. Lakoff, en colaboración esta vez con un profesor de literatura, M. Turner, escribió hace unos años¹⁴ una «guía de campo» de metáforas poéticas, en las que utilizó las técnicas descriptivas de metáforas convencionales para el análisis de textos poéticos.

El supuesto que guió a Lakoff, que es generalmente compartido por psicólogos, filósofos del lenguaje y críticos literarios, es que, entre las metáforas habituales de una cultura, desde las más fosilizadas o convencionalizadas hasta las más frescas u originales de sus creaciones colectivas (como por ejemplo las que se dan en la poesía popular), y las metáforas poéticas de sus creadores individuales no existe sino un continuo. Los mecanismos subyacentes básicos son los mismos, aunque la forma en que tales mecanismos son utilizados y la habilidad con que se usen puedan diferir grandemente: *«Los grandes poetas, como los grandes artesanos, usan básicamente las mismas herramientas que utilizamos; lo que los hace diferentes es su talento para utilizar esas herramientas y su habilidad en ello, que adquieren mediante una atención, estudio y práctica perseverantes»* (G. Lakoff y M. Turner, 1989, xi).

No obstante, ciertas ideas avanzadas por M. Black y elaboradas por la psicología cognitiva han de ser acomodadas, o matizadas, cuando se aborda el análisis de metáforas poéticas:

1. En primer lugar, es preciso tener en cuenta el sesgo epistemológico de la teoría interaccionista, como teoría de origen filosófico que es. Su objetivo principal es la descripción del carácter metafórico o metaforizado de *conceptos*. Pero la poesía, tanto la popular como la culta, no sólo desarrolla temas metafóricos, sino que también hace una profusa utilización de imágenes metafóricas, de representaciones sensitivas que entrañan nuevas formas de *percibir* una realidad, no de conceptualizarla. Para decirlo con O. Paz: *«El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquéllas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas: ligeras»* (O. Paz, 1956, pág. 99). En la imagen poética, no se produce la proyección entre estructuras conceptuales, sino entre imágenes mentales: de ahí que

¹⁴ V. G. Lakoff y M. Turner (1989).

resulte necesario revisar algunas de las características que postula la interacción metafórica:

1) Las imágenes metafóricas no tienen la virtualidad o capacidad inferencial que tienen las metáforas conceptuales. Frente a éstas, es más difícil agruparlas en topoi, por su carácter fugaz y puntual. De hecho, una de las cosas que permite distinguir, en un poema, las imágenes y los conceptos metafóricos es la frecuencia y elaboración de éstos. Por ejemplo, en M. Hernández hallamos versos como *La noche toda no: menos un gajo* o *¿De qué cepas son las mejores lunas?* de los que nos podemos preguntar si son imágenes aisladas o, en realidad, forman parte de un sistema más elaborado de proyección metafórica conceptual. Como, en la poesía de un autor, el conocimiento puesto en juego en las proyecciones metafóricas no es necesariamente (pero a veces sí) un sistema estereotípico culturalmente compartido, resulta difícil decidir si lo que en principio parece una imagen aislada, la percepción de los astros como frutos en este caso, forma en realidad parte de un topos metafórico elaborado: *los astros son frutos del cielo*. En realidad, no existen criterios *conceptuales* para decidir entre una alternativa y otra, sino que tan sólo la *práctica del análisis textual* puede inclinar por una de ellas. El problema reside en que las metáforas conceptuales están asociadas o generan imágenes metafóricas, mientras que no todas las imágenes metafóricas desembocan en metáforas conceptuales.

2) Otra dirección en la que es preciso modificar las intuiciones de la teoría interaccionista de la metáfora afecta a su dimensión propiamente pragmática, la del conocimiento que movilizan para su producción y comprensión. Tanto en el caso de las metáforas convencionalizadas o, como metafóricamente se suele decir, «muertas», como también en el caso de las que, aun sin alcanzar el estatuto de poéticas, son todavía percibidas como metafóricas por los hablantes, el conocimiento implicado en la producción/comprensión es un conocimiento estereotípico. Me he referido brevemente a ello en el punto anterior. La forma en que funcionan los topoi metafóricos convencionales es poniendo en relación dos sistemas acerca de los cuales una cultura mantiene creencias más o menos fijadas, institucionalizadas. Por ejemplo, una metáfora convencional sumamente convencionalizada es *la mente en un recipiente*, de donde surgen expresiones como *no me cabe en la cabeza*, *no me entra en la cabeza*, *tiene una mente muy amplia/estrecha* y muchas otras. En este caso existe un conjunto de creencias históricamente conformadas y culturalmente compartidas acerca de la mente y los reci-

pientes. Son esas creencias, que no forman parte necesariamente de lo que significan «mente» y «recipiente», las que alimentan las metáforas, es decir, las que dan lugar a la institucionalización de expresiones como las mencionadas. Por ello, la comprensión de una metáfora de este tipo es prácticamente inmediata: en la conciencia lingüística se ha perdido su naturaleza metafórica.

En cambio, en la metáfora poética, queda al arbitrio del autor la naturaleza del conocimiento o la experiencia que sustenta la metáfora. También de su voluntad comunicativa, de su deseo por mostrarse transparente o hermético. En sus memorias, P. Neruda explica «por primera y última vez» lo que quería decir en un verso dedicado a Federico García Lorca: *por ti pintaron de azul los hospitales*. Para él, el color azul simbolizaba la tristeza (como para los anglosajones) y, por eso, era adecuado para expresar sus sentimientos ante la muerte del poeta. Muchas metáforas pueden resultar incomprensibles precisamente porque su captación requiere la reconstrucción no sólo de las intenciones comunicativas del autor, como vimos esquemáticamente en el proceso de comprensión lingüística, sino también de las creencias o el conocimiento de su autor. En el caso de la comprensión del lenguaje cotidiano, ese conocimiento o está convencionalizado o forma parte del contexto comunicativo. En cambio, en el caso del texto poético, la reconstitución puede ser imposible y, por tanto, también la comprensión cabal del texto. Puede que hallamos perdido acceso al conocimiento convencionalizado que alimenta las metáforas del poema, como suele suceder en la poesía clásica, o en la perteneciente a culturas muy alejadas de la nuestra. O puede que los supuestos utilizados por el poeta no sean innaccesibles por otras razones: porque el poeta haya decidido mantenerlos ocultos al lector, incluso por mandato de su propia teoría estética. Esto ha sucedido especialmente en algunos momentos de la historia de la poesía, como en el caso de la poesía surrealista o en la poesía hermética. U. Eco menciona un comentario jocoso del humorista Mosca a un poema hermético de Ungaretti; dice el poema: *era una noche sofocante y, de pronto, vi colmillos violáceos en una axila que fingía calma*. El comentario de Mosca: *está comprobado que, en las noches sofocantes, las axilas fingen calma. Entonces los incautos, que nada saben de las axilares amenazas, se acercan confiados, van y las tocan, y ¡zas! he aquí que vemos salir sus inconfundibles colmillos violáceos...* La fuente de la ironía es la voluntaria y consciente renuncia del autor a la transparencia comunicativa, la contradicción subyacente en la elaboración del texto y en la simultánea negativa a constituirlo como tal, esto es, como instrumento para la comunicación. U. Eco observa inteligentemente que, en reali-

dad, el comentario burlón de Mosca suscita un problema más radical: el de que en ocasiones la metáfora poética se mueve en los límites de lo intolerable para una cultura, esto es, que explora las fronteras de lo que *en esa cultura se puede decir*¹⁵.

Pero, recapitulando y dejando de lado los casos más extremados. La metáfora poética difiere de la metáfora corriente al menos en estos dos aspectos:

1) Aun tomando como base una metáfora convencional, la metáfora poética, amplía o extiende la proyección entre sus asuntos, forzando los límites expresivos del lenguaje.

2) La metáfora poética puede fundamentarse en un conocimiento no culturalmente convencionalizado, sino construido por el propio poeta. Esto es, la metáfora poética puede constituir una sugerencia de ver unas cosas *como* otras, como decía D. Davidson.

Y ello en virtud del conocimiento no lingüístico que tenemos de las realidades que entran en juego en la metáfora. Aunque sin una finalidad primordialmente cognitiva, la metáfora poética puede tener una *trascendencia* cognitiva, en el sentido muy laxo de ampliar nuestras fronteras convencionalizadas de la percepción de la realidad natural o humana.

4 DINÁMICA DE LA METÁFORA Y POEMA

Para finalizar, aduciremos unos cuantos ejemplos que ilustran, siquiera mínimamente, estas formas en que la metáfora poética se aparta de la metáfora convencional, aunque es preciso insistir en que los mecanismos de producción/compreensión de ambos tipos son básicamente los mismos.

Consideremos, en primer lugar, el clásico tema metafórico *la muerte es un viaje*, sumamente convencionalizado y que da lugar a muchas expresiones corrientes y veamos cómo utiliza F. de Quevedo ese tema para darle amplitud expresiva. El poema de Quevedo (*Parnaso*, 103 b) dice:

¹⁵ Mucho habría que decir sobre esto: entre otras cosas, que para encontrar algo intolerable, es preciso reconocerle un estatuto comunicativo. Que la metáfora, para ser insoportable, ha de ser reconocida como tal metáfora, lo cual implica una mínima inteligibilidad. Pero todo ello nos llevaría demasiado lejos.

*Vivir es caminar breve jornada
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
ayer al frágil cuerpo amanecida,
cada instante en el cuerpo sepultada.*

*Nada que, siendo, es poco, y será nada
en poco tiempo, que ambiciosa olvida;
pues, de la vanidad mal persuadida,
anhela duración, tierra animada.*

*Llevada de engañoso pensamiento
y de esperanza burladora y ciega
tropezará en el mismo monumento.*

*Como el que, divertido, el mar navega
y, sin moverse, vuela con el viento
y antes que piense en acercarse, llega.*

El tema metafórico es enunciado en el primer verso, pero ya en él se introduce el sentido general de la argumentación del soneto: la vida es un viaje, pero breve. Uno de los extremos metafóricos de este viaje, la partida, es a su vez remetaforizado como el «amanecer» (línea 2), a través de otro tema metafórico convencional *un viaje es un día*, superposición de metáforas que es habitual en el texto poético, en el que casi nunca se encuentra un desarrollo lineal de una proyección metafórica. Pero donde Quevedo fuerza la metáfora es en su consideración de que todo viaje lleva *en sí mismo*, en cada momento de su desarrollo, de su propia llegada, porque la sensación de viaje sólo es posible cuando uno se olvida, «llevado del engañoso pensamiento y la esperanza burladora y ciega», de su conclusión. Para sustanciar, para *hacer presente* ese juicio, de que todo lo que tiene un final es *ya* final, Quevedo concreta el tema general *la vida es un viaje* con la experiencia del que navega por mar y que, inconsciente del movimiento que le traslada, se encuentra antes de darse cuenta en el arribo.

El tema metafórico es sumamente general: *la vida es un viaje*. El tema no especifica si el viaje es breve o largo, cómodo o incómodo, acompañado o solitario... El tema metafórico proyecta el proceso *viaje* en el proceso *vida*, pero no *dice* hasta qué punto alcanza esa proyección. Es el talento del poeta el que se encarga de extender esa metáfora para expresar lo que quiere decir, y para que se comprenda lo que quiere decir.

En segundo lugar, quiero ilustrar el caso en que el poeta propone su propio conocimiento o creencias como fundamento de la metáfora, que puede no encontrarse relacionado, excepto en un nivel muy general, con una metáfora convencionalizada. En *Oda al invierno*, P. Neruda escribe:

Invierno / para otros / eres bruma / en los malecones, / clámide clamorosa, / rosa blanca, / corola de la nieve, / para mí, Invierno / eres / un caballo / niebla te sube del hocico, / gotas de lluvia caen / de tu cola, / electrizadas ráfagas / son crines, / galopas interminablemente / salpicando de lodo / al transeúnte / miramos / y has pasado / no te vemos la cara, / no sabemos / si son agua de mar / o cordillera / tus ojos, has pasado / como la cabellera de un relámpago / no quedó indemne un árbol, / las hojas se reunieron en la tierra, / los nidos / quedaron como harapos / en la altura / mientras tu galopabas / en la luz moribunda del planeta.

Por supuesto, existe una familia de metáforas (englobadas generalmente bajo el rótulo de «*personificación*») que consisten en la proyección de realidades animadas en realidades inanimadas. A esta familia de metáforas se puede decir que corresponde la propuesta por Neruda: *el invierno es un caballo*. Su originalidad está en su misma propuesta, no tanto en su desarrollo. Al constituir realidades tan aparentemente alejadas, la proyección de una sobre otra causa una sensación de extrañeza, pero también de placer al observar cómo el poeta desarrolla esa proyección: «*el vaho del hocico*» como «*la niebla invernal*», «*la lluvia*» como «*las gotas de la cola*», «*las crines*» como «*ráfagas de aires cargadas de electricidad*», «*el galope*» como «*la violencia*» del invierno, etc. Aristóteles decía que no hay nada comparable a ser un maestro de la metáfora porque, aparte de ser un arte que no se aprende, entraña la captación de ocultas afinidades; y, si variamos ligeramente su afirmación, para que diga que no existe nada parecido a *proponer* similaridades y que éstas sean comprendidas y aceptadas, podemos estar de acuerdo en que es una buena descripción de la habilidad del poeta cuando usa una metáfora.

La metáfora poética puede ser desarrollada simplemente, como en el caso de Neruda, en que sólo hay una remetaforización (invertida), *has pasado como la cabellera de un relámpago*, o puede ser enriquecida mediante la incrustación de otras metáforas, sin alterar la riqueza y la originalidad de la metáfora básica. Por ejemplo, consideremos el desarrollo que hace J. R. Jiménez de la metáfora *la memoria es un imán*:

*¡Qué hierro el pensamiento!
¡Cómo, imantado con la tarde dulce,*

*se trae a la cabeza, al corazón —¡al alma!—
 personas, cosas!
 ¡Cómo arrastra, en un punto,
 sin lastimarlos nada,
 por montañas y simas
 —¡tan tiernos!—
 los ojos adorados;
 cómo sin trastornarles una hojilla,
 en un instante, acerca
 la frágil rosa de cristal de las palabras!
 ¡Cómo, sin quebrantar el corazón
 —tan suave en esta hora—
 qué fuerte, qué valiente
 le pone dentro mares, pueblos,
 torres, montañas, vidas!*

Aquí el desarrollo de la metáfora se ve enriquecido no sólo por recursos estilísticos diferentes de la metáfora, sino también por sucesivas remetaforizaciones que dan una *densidad* particular al poema. El imán de la memoria «*trae, arrastra*» y, finalmente, «*pone*» sus objetos. Para hacerlo, es impulsado por la «*dulce tarde*», la carga eléctrica que hace funcionar la memoria. Pero los objetos de la memoria son «*frágiles*», esto es, pueden desaparecer si se violentan. La memoria, no obstante, consigue hacerlos presentes «*sin lastimarlos, sin trastornarles una hojilla*», y, por otro lado, sin hacer violencia al centro mismo del ser, sobre el cual vacila el poeta, la mente, el corazón, el alma. En la metáfora base se entrecruzan otras: *los recuerdos como objetos (frágiles), la memoria como un viaje (peligroso)*, etc. Comprender el poema es algo más que captar esa metáfora base y su desarrollo. Es también ser consciente de cómo el poeta ha tejido entre sí las metáforas. En la comprensión de estas metáforas y de las formas en que pueden combinarse, no basta la consideración puramente textual. Lo que la pragmática de la metáfora pone de relieve es que su significado pleno sólo es accesible a través del conocimiento extralingüístico, a través del conocimiento de las realidades que relaciona entre sí. Dicho gráficamente, para comprender por qué el invierno es o puede ser un caballo, es inútil ir al diccionario a consultar los significados de «invierno» y «caballo». Debemos apelar a nuestro conocimiento del mundo o conocimiento enciclopédico para la comprensión de la metáfora. Más generalmente, la pragmática no sólo ha contribuido a poner en cuestión la distinción entre conocimiento lingüístico y conocimiento enciclopédico: ha mostrado cómo éste es un elemento necesario en la producción y en la comprensión lingüística, incluso en

sus formas más sofisticadas, como en la metáfora poética. El significado no es una propiedad que emane, por decirlo así, del propio texto, como han mantenido, singularmente, las teorías literarias estructuralistas o semióticas. De ahí que el cambio de perspectiva que supone la pragmática haya tenido una profunda significación humanista, en la que no se suele insistir. Por decirlo de una forma gráfica, la pragmática ha rescatado el significado del lenguaje para devolverlo al hombre.

Referencias bibliográficas

- BLACK, M. (1954). «Metaphor». *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55; reimpreso en M. Black (1962) y en Johnson (1981).
- BLACK, M. (1962). *Models and Metaphors*. Ithaca, N. Y.: Cornell U. Press; versión en español en Madrid: Tecnos, 1966.
- BLACK, M. (1977). «More about Metaphor». *Dialéctica*, 31; reimpreso en Ortony (ed., 1979).
- GRANDY, R. (ed., 1986). *Philosophical Foundations of Rationality*. Oxford: Clarendon.
- JOHNSON, M. (ed., 1981). *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: Minnesota U. Press.
- LAKOFF, G., y M. JOHNSON (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- LAKOFF, G., y M. JOHNSON (1981). «The metaphorical nature of the human conceptual system». En *Perspectives on Cognitive Science*, D. Norman (ed). New Jersey: Ablex, 1981.
- LAKOFF, G. (1987). *Women, fire and dangerous things: what categories reveal about the mind*. Chicago: U. of Chicago Press.
- LAKOFF, G., y M. TURNER (1989). *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*. Chicago: U. of Chicago Press.
- LAKOFF, G. (1992). «The contemporary theory of metaphor». En Ortony (ed., 1979), 202-51.
- ORTONY, A. (ed., 1979). *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge U. Press, 1993 (2.^a ed. amp. y correg.).
- PAZ, O. (1956). *El arco y la lira*. México: F.C.E.
- SACKS, S. (ed., 1979). *On metaphor*. Chicago: U. of Chicago Press.
- SEARLE, J. (1979). *Expression and meaning*. Cambridge: Cambridge U. Press.
- SPERBER, D. y D. WILSON (1986). *Relevance*. Oxford: B. Blackwell.

BAJTÍN Y LA TEORÍA DE LA HISTORIA LITERARIA: EL CASO DE LA PICARESCA

Fernando Cabo Aseguinolaza

(Universidad de Santiago de Compostela)

Desde la consagración de Bajtín como una referencia insoslayable de la reflexión teórica a partir de mediados de los años setenta, se han ido consolidando muy distintas dimensiones de su presencia intelectual al socaire del progresivo y azaroso acceso a sus escritos. Se ha visto en él una figura clave para el desarrollo de una semiótica social que habría de fundarse en su translingüística. De manera muy llamativa, su nombre ha sido esgrimido en la confusión derivada de la crisis de fe formalista e inmanentista, y no sólo con una orientación pragmatizante. Algunas de sus categorías —heterología, dialogismo, cronotopo...— son hoy lugares comunes, casi malillas, en los estudios literarios, desde la narratología al análisis estilístico. En el marco de los estudios culturales, sus concepciones de la cultura popular, de la risa o del carnaval constituyen el principal acicate de un sinfín de estudios y reflexiones...

Y sin embargo con frecuencia queda en un segundo término la circunstancia de que muchas de las formulaciones más asendereadas tienen su plasmación —aunque quizá no su origen último— en una arti-

culación historiográfica muy definida que constituye un aspecto sustancial de su configuración teórica, sobre todo en la medida en que ésta se identifica —en los años treinta— con una teoría de la novela. Ello permite reclamar para Bajtín un lugar destacado en la Teoría de la historia literaria, puesto que, forzando un tanto las cosas, cabe afirmar que su teoría de la novela se halla en relación de interdependencia con una teoría subyacente de la historia literaria, que, por el contrario de la primera, tiene una presencia sólo tácita en sus escritos ¹.

Los trabajos centrales en este sentido —*La poética de Dostoievski*, la mayor parte de los estudios incluidos en *Teoría y estética de la novela*, las notas del trabajo dedicado al *Bildungsroman*...— implican inextricablemente teoría e historia de la novela. Y la razón de ello no radica —nótese bien— en el hecho de que la novela sea para Bajtín una noción histórica; más bien ocurre que la ahistoricidad última del concepto de novela determina una teoría de la historia *sub specie* novelística, y por tanto ancilar con respecto a la petición de principio teórica implicada en la concepción de la novela que Bajtín desarrolla de modo primordial en los trabajos aludidos.

La novela es para Bajtín antes un principio cualitativo que una forma literaria definida históricamente. Puede también decirse que, en la línea de la tradición romántica en la que se inscribe ², la novela es la plasmación de una entidad poética absoluta, que en su caso se identifica con la plenitud de la palabra dialógica. Y en tal sentido la novela se convierte, como asegura J.M. Schaeffer (1983: 92), en «plus qu'un objet littéraire courant». Porque, en efecto, la novela, como entidad absoluta, es irreductible a cualquier manifestación concreta. En «Épica y novela», por mencionar apenas un caso, la contraposición entre ambas formas literarias concluye con la afirmación de que «el proceso

¹ M. Holquist (1990: 108) ha llegado a decir, sin coincidir plenamente con lo que aquí se sugiere, que el «dialogismo» en lo que pueda tener de teoría literaria «is perhaps best grasped as a historical poetics».

² Es de mucho interés el prestar atención a la progenie teórica hacia la que el propio Bajtín apunta. En «Épica y novela», se resaltan como de especial interés para el «proceso vivo de formación de la novela como género» nombres como los de Rousseau, Fielding, Wieland, Blankenburg y Hegel (Bajtín, 1975: 457). Y en «De la prehistoria de la palabra novelesca» añade a Huet, y sobre todo, a Schlegel y Novalis (Bajtín, 1975: 411). Estos dos últimos tienen sin duda mucha mayor relevancia de la que parece indicar esta cita al paso. No está de más el sugerir por ejemplo, la relación teórica de Bajtín con Lukács en virtud de esta ascendencia romántica común, que no sólo implica a Hegel. Una cuestión que merecería un desarrollo adecuado es, por ejemplo, la de las concomitancias y divergencias de las nociones de *ironía*, del Lukács de la *Teoría de la novela*, y de *heterología*, de Bajtín, en su relación con la idea de totalidad y en lo que implican respecto al vínculo entre épica y novela. Sobre todas estas cuestiones es fundamental el trabajo de J. M. Schaeffer (1983).

de formación de la novela no ha acabado» (Bajtín, 1975: 485). Aun cuando se la identifique con la expresión por excelencia de la época moderna, predomina su inacabamiento esencial, el cual parece ser, por tanto, mucho más que un mero rasgo coyuntural propio de una forma que se halla aún en pleno desarrollo o que mantiene en plenitud su vigencia. Sólo de este modo adquiere sentido la capacidad de la novela para subvertir el orden genérico tradicional y la radical excentricidad que con respecto a la literatura como conjunto orgánico se le atribuye.

Es así también como su estudio histórico se convierte en una empresa imposible, de modo que no sorprende en absoluto el encontrarse con la sustitución subrepticia, e inevitable, de la novela por la «novelidad» —la *novelness*, en palabra de G.S. Morson y C. Emerson— como objeto de una «poética histórica» (acuñación ésta que introduce Bajtín en el subtítulo de «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela»). Y la «novelidad» no es tanto la cualidad abstracta que hace de una novela lo que es, según parecen pensar Morson y Emerson, como un devenir indefinido con algunos momentos culminantes y representaciones especialmente felices: Cervantes, el *Bildungsroman*, Dostoievski... Éstas y aquéllos remiten —y tampoco de forma necesaria— a géneros novelescos y novelas, pero no son la *Novela*, entidad que como tal es ajena a la historia (M. Holquist, 1990: 72).

Esta disociación conceptual, que constituye a juicio de Schaeffer un paralogismo y que podría entenderse también como una forma particularmente escurridiza de homonimia, tiene repercusiones muy notables desde el punto de vista de la Teoría de la historia literaria. Una de las más destacables apunta a la orientación teleológica que caracteriza un modelo historiográfico que adopta como protagonista de su relato una entidad concebida al tiempo como horizonte del desarrollo histórico y como principio cualitativo subyacente en sus manifestaciones más conspicuas (¿canónicas?), sean éstas los diálogos socráticos, la sátira menipea o los distintos géneros novelísticos.

La noción de novela remite una vez más hacia un principio abstracto —la plenitud dialógica de la palabra—, que se hace particularmente palmario, dejando a un lado ahora las relaciones entre los miembros del círculo de Bajtín, en algunas páginas de *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (V. N. Voloshinov, 1929: 160 y ss.). Pienso de modo particular en aquellas que se dedican a la interrelación a lo largo de la historia entre la palabra ajena y la autorial y que, de acuerdo con el predominio de una u otra, concluyen proponiendo la consideración de cuatro épocas, la última de las cuales significa la disolución completa

del contexto autorial en favor del discurso ajeno ³. En discrepancia con lo que ocurre en los textos firmados por Bajtín, no es aquí la novela como tal la que protagoniza el progresivo dominio sobre el ámbito literario, sino la palabra ajena, en el marco de la preocupación fundamental del texto de Voloshinov por la problemática enunciativa. Pero el paralelismo es diáfano, y permite entrever la justeza de la apreciación de que, a partir de los años treinta, la novela y el género —frente a la palabra ajena y las épocas de Voloshinov— se convierten en prismas por los que se filtran buena parte de los conceptos y preocupaciones anteriores de Bajtín (G. S. Morson y C. Emerson, 1990: 271). Esta circunstancia, junto con la impronta de la teorización romántica sobre la novela y hasta un cierto trasfondo religioso ⁴, ayudan ciertamente a explicarse ese teleologismo que impregna la visión histórica que tan íntimamente se asocia a la teoría bajtíniana de la novela. Una visión histórica que se plasma en la traza de una narración «genética» en la que se asigna a cada una de las formas novelísticas un papel muy determinado, pero también muy diferente del que les corresponde en las historias literarias tradicionales.

Al lado del componente teleológico —eso sí, sutil y en extremo cautivador en la pluma de Bajtín—, hay que considerar el evidente monismo de la concepción historiográfica que estamos considerando. En buena parte, se trata de un rasgo que va aparejado con el anterior. La relevancia de la palabra dialógica, identificada con la novela, como protagonista en torno a la cual se configura el modelo historiográfico, o, de otro modo, la elección de la perspectiva histórica para fundamentar una muy específica concepción del concepto de novela, conducen casi por fuerza al monismo. Pero un monismo de tipo particular: no el tradicional de la *Geistesgeschichte* u otros modelos historiográficos cercanos, entre ellos el pergeñado por Voloshinov, que buscan atribuir «la totalidad de aspectos, porciones y pormenores de una sección temporal a un solo concepto» (C. Guillén, 1989: 123), sino uno más flexible y plural en apariencia, que, partiendo de una polaridad conceptual, da cuenta del triunfo de uno de sus aspectos sobre el otro sin renunciar a

³ Se trata de períodos o épocas eleáticos, en el sentido que da C. Guillén (1989: 121) al calificativo.

⁴ Sobre este asunto se impone la remisión a las consideraciones de K. Clark y M. Holquist (1984: 120 y ss.). Y curioso es también el traer a colación las consideraciones *Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia*, de Antonio Machado (*Poesía y prosa*, III, 1805), donde se ensalza el énfasis del cristianismo ortodoxo sobre la fraternidad y su rechazo radical del *solus ipse* en relación muy directa, por cierto, con la poética dialógica que esboza el autor de *Los complementarios* en otros lugares (C. Martínez Romero, 1990).

la consideración de situaciones intermedias y de conflicto. Tal circunstancia, indubitable, ha llevado a algunos exégetas de Bajtín a contraponer los planteamientos del teórico ruso con los de Hegel y el primer Lukács, mucho más unitarios y progresivos en su conformación interna (M. Holquist, 1990: 75).

Ocorre, sin embargo, que, en última instancia, el triunfo se traduce en suplantación. Y, así, aunque se admiten dos grandes líneas en el desarrollo de la novela, ésta termina por identificarse sólo con una de ellas, con la que incorpora la heterología y el dialogismo. Y la otra, la monológica, ha quedado reducida al papel de trasfondo limitado a dejar que brille con mayor fulgor la peculiaridad heterológica del discurso novelístico: «La palabra novelesca sólo ha desarrollado todas las posibilidades estilísticas específicas, exclusivas de ella, en la segunda línea. La segunda línea ha revelado definitivamente las posibilidades de que dispone el género novelesco; en esta línea, la novela se ha convertido en lo que es hoy» (Bajtín, 1975: 229).

Así las cosas, la historia de la novela se convierte en prehistoria, como quiere C. Segre (1984: 62), y la delimitación de ésta en un acto de profecía retrospectiva (H. Broch, 1955: 305) dedicada a rastrear los atisbos parciales de una plenitud por venir. No es extraño, pues, que hayan surgido ciertas discrepancias en este sentido. Puede decirse incluso que, en el contexto de una recepción fundamentalmente acrtica de la obra de Bajtín, algunos de los principales, y también primeros, desacuerdos han surgido con respecto al papel concedido a la historia literaria en el sistema del teórico ruso. T. Todorov (1981: 118) califica como analítica la labor historiográfica de Bajtín por emplear una serie restringida de categorías para describir hechos históricos. J. M. Schaeffer (1983: 89 y ss.) profundiza en la herencia romántica de las concepciones bajtínianas y destaca la escisión profunda que separa la vertiente historiográfica de la teórica o, como también dice, programática. C. Segre (1984: 61), de otro lado, insiste en la subordinación de la historia con respecto a la teoría de la concepción de Bajtín, y aun considera que tanto una como otra se hallan al servicio de la crítica, como demostrarían los libros dedicados a Dostoievski y Rabelais.

Estos tres autores apuntan la cuestión clave, pero a mi juicio no aciertan a plantearla en términos adecuados. Más que de subordinación o escisión, habría que hablar de la interrelación profunda entre historia y teoría literarias. la una no se concibe al margen de la otra; y, de hecho, toda labor historiográfica implica una teoría del hecho literario, del mismo modo que toda concepción teórica tiene su traducción

en los términos de una teoría de la historia literaria. Y estas conexiones resultan particularmente perceptibles en la obra de Bajtín: teleologismo y monismo son, en este caso, las consecuencias historiográficas de una concepción esencialista de la novela y de su absolutización como manifestación literaria por antonomasia de la época moderna.

La historiografía no define un ámbito autónomo con respecto a la teoría. De manera que el identificar la primera con una suerte de empiricidad pura sólo puede dar lugar a confusiones indeseables, las cuales explican, por otra parte, algunas de las carencias en que incurren ciertas críticas dirigidas a Bajtín. Altamente significativos resultan, por ejemplo, los comentarios de Todorov a propósito de la relación de géneros novelísticos que el teórico ruso utiliza en su esquema histórico del desarrollo de la novela. Su reiteración muy aproximada en trabajos distintos y el carácter abierto que sin duda posee esa relación, lejano de una sistematicidad rigurosa, le llevan a afirmar que las categorías genéricas manejadas no son consecuencia de la deducción a partir de algún principio abstracto, sino el resultado de «une donnée préalable»⁵. No hay nada que objetar en este sentido. Pero sí con respecto a las conclusiones ulteriores que Todorov (1981: 142-143) extrae de estas circunstancias y que afectan a la supuesta naturaleza del carácter previo de las formas genéricas:

l'histoire a laissé un certain nombre d'oeuvres, lesquelles se sont groupées, dans l'histoire également, selon un petit nombre de modèles. Il s'agit là d'une donnée empirique. Et le travail de Bakhtine ne consiste pas à établir des genres mais, les ayant trouvés, à les soumettre à l'analyse... La pratique de Bakhtine ne fait donc que confirmer son attachement à l'histoire analytique, et, au-delà, sa conception des études littéraires comme formant une partie de l'histoire.

La historia de la literatura y sus categorías parecen tener para Todorov la consideración de hechos empíricos previos a la teoría, y, en esa medida, de representantes de una «realidad literaria» que contraponer a la artificiosidad de las nociones teóricas. Sin duda esto dista de ser así. Y el caso de la novela picaresca, una de las formas novelísticas incorporadas al esquema historiográfico de Bajtín, lo ilustra con acep-

⁵ Es transparente la relación de estas afirmaciones de Todorov con sus conceptos de género histórico y teórico, y la toma de partido, en contraste con posiciones teóricas anteriores, que implican en favor del primero. No es el lugar de referirse a la polémica en torno a estas nociones, sin embargo las observaciones siguientes son aplicables a la puesta en evidencia de la «impostura» de los géneros históricos.

table nitidez, además de sugerir algunas observaciones útiles para la Teoría de la historia literaria. Quizá la primera sorpresa en este sentido proceda del hecho de que la picaresca constituya, no obstante un aparente reconocimiento, poco más de un *blind spot* en la concepción diacrónica bajtíniana. Su papel, en efecto, es muy poco relevante, no se cuenta desde luego entre los géneros favorecidos en la trayectoria teleológica tan íntimamente ligada a la caracterización teórica del concepto de novela, y, además, algunas de las observaciones que se hacen con respecto a ella resultan sorprendentes desde una perspectiva hispánica.

Su presencia en los panoramas históricos que Bajtín traza es esporádica. En comparación con los comentarios correspondientes al diálogo socrático, a la novela sofística, a la sátira menipea, a los géneros autobiográficos, a la novela barroca francesa o al *Bildungsroman*, las menciones que se le dedican apenas pasan de meros apuntes. Es cierto que al mismo tiempo se le asigna —en «La palabra en la novela»— un papel capital en el comienzo de la segunda línea novelística, pero es un papel, por así decirlo, preparatorio de la «gran novela» heterológica posterior⁶. Además, las desconcertantes razones que justifican esta importancia acrecientan la sorpresa. Evitando los detalles, la novela picaresca figura, junto con la «gran novela barroca», entre los ascendientes fundamentales de la «nueva novela de aventuras». Pero, al tiempo, novela barroca y picaresca aparecen enfrentadas, puesto que, a la «palabra patética» de la primera, se opone una supuesta palabra alegre y desinhibida del pícaro —situado junto por junto con el *tonto* y el *bufón*— que de forma voluntaria malentende la «Mentira patética» como medio de «engaño gracioso». Ello conduce a valorar la novela picaresca a partir de la novedad —única— que se le reconoce: la de situar la palabra de su héroe al margen de cualquier *pathos* retórico y, en consecuencia, en antagonismo con la que se identifica en «las biografías (glorificación, apología), en las autobiografías (autoglorificación, autojustificación), en las confesiones (arrepentimiento), en la retórica jurídica y política (defensa-acusación), en la sátira retórica (desenmascaramiento patético), etc.» (Bajtín, 1975: 211).

Lo desencaminado de tal punto de vista, al menos en lo que se refiere a las principales obras de la picaresca española, es tan patente, que no precisa abundamiento. Importa más el preguntarse por sus razones.

⁶ Las referencias son abundantes, aunque siempre superficiales, en los trabajos dedicados a la novela. Así ocurre, además de aquí, en el trabajo dedicado al concepto de cronotopo (1975: 237-409), en *Problemas de la poética* de Dostoievski o en sus apuntes sobre el *Bildungsroman* (1979a: 211-261), en donde se percibe siempre una coincidencia básica en los planteamientos.

Y quizá éstas —que no pasan de hipótesis— sugieran algunos puntos de reflexión para la Teoría de la historia literaria como disciplina, al tiempo que ponen en evidencia ciertos rasgos del esquema historiográfico bajtíniano. Se me ocurren tres aspectos que, a través de su confluencia, dan cuenta en cierta medida del lugar tan peculiar que la novela picaresca ocupa en él.

El primero de ellos tiene que ver con el planteamiento teleológico que guía la asignación de distintos papeles a cada uno de los géneros y formas novelísticas históricas. De un modo más o menos inadvertido, a cada género le corresponde una función bien delimitada en la articulación narrativa histórica que se trama muy especialmente en «La palabra en la novela». Y ese papel delimita en muy alto grado los rasgos que van a ponerse de relieve en cada caso. Por lo que a la picaresca se refiere, le va a corresponder cubrir un hueco muy destacado en la réplica de la palabra patética, la cual se identifica fundamentalmente con la gran novela barroca ⁷. Un género éste capital en la trayectoria de la novela de la primera línea. La integridad de la palabra patética va a encontrar su respuesta en el antipatetismo de las figuras emblemáticas del pícaro, el tonto y el bufón, surgidas del fondo de la cultura popular. Pero de los tres, sólo el pícaro admite la identificación con una tradición específica: la novela picaresca de aventuras. Por tanto, y arrastrada por la lógica interna del modelo historiográfico, la picaresca pasa a ocupar el lugar de «primera gran forma de la novela de la segunda línea» (M. M. Bajtín, 1975: 220) en virtud de un muy discutible carácter antipatético y antirretórico que se le atribuye a través de la identificación deductiva —a pesar de Todorov— con la figura predefinida del pícaro o, acaso, con la categoría dialogística correspondiente del «engaño gracioso».

El segundo aspecto que me interesa resaltar afecta a cuestiones relativas a la historia de la teoría literaria. Bajtín —como Lukács— es heredero de la gran tradición, esencialmente romántica, de la teoría de la novela que se construye como una teoría del *Bildungsroman*. De hecho, es a este último al que le va a corresponder ocupar un lugar casi

⁷ En este sentido debe considerarse, además de la indefinición notable del concepto mismo de *pathos*, la infundada tendencia por parte de Bajtín (1975: 210) a la identificación del discurso patético con la palabra autorial y, consiguientemente, con la pérdida de la distancia entre autor y personaje. La peculiaridad del pícaro y de su presencia como narrador parecen convertirlo, en ese sentido, en un candidato idóneo para replicar al patetismo atribuido a otros géneros. No obstante, ello hace poca justicia a la capacidad patética de una voz construida como es la del pícaro; piénsese en el *Lazarillo* o el *Guzmán*.

simétrico al ocupado en la primera línea por la novela barroca. Si ésta se identificaba con la idea de la *prueba*, aquélla va replicar con la de *formación* (M. M. Bajtín, 1979a: 225 y ss.); y el papel crucial desde el punto de vista histórico de la novela barroca en la primera línea será equivalente al desempeñado por la novela de formación en la segunda. Ello inevitablemente redunda en detrimento de la picaresca —mucho más explícito aún en el trabajo de Bajtín (1979a: 213-215) sobre el *Bildungsroman*—, que se ve relegada en esta distribución de papeles por razones de tradición teórica. Lo cual contrasta con la tradición de la historiografía literaria, sobre todo española, donde la noción de novela picaresca —de ahí su protagonismo—, se fragua en estricta confluencia con la propia idea de novela, y en la línea de un entendimiento de ésta próximo al de *argumento* retórico —frente a *historia* y *fábula*—; esto es, como una narración básicamente «realista» sobre hechos verosímiles (J. M. Pozuelo, 1988: 158 y ss.).

La tercera consideración apunta de lleno al carácter no empírico —de nuevo, a pesar de Todorov— de la picaresca como género. En el uso que de ella hace Bajtín, se trata de un género crítico (F. Cabo, 1992: 291 y ss.), que resulta, en consecuencia, inexplicable sin atender a procesos semióticos de transducción (L. Dolezel, 1990: 167 y ss.). La imagen de la picaresca que el teórico ruso utiliza no es concebible de no apreciar en ella, por ejemplo, la mediación interpretativa del *roman comique* francés; de las traducciones y adaptaciones de que fueron objeto los principales textos españoles en la Francia del XVII; e incluso de la apropiación nacional de la tradición española, como hace el propio Charles Sorel en su *Bibliothèque Française*. El sentido de esta compleja tarea transductora es relativamente claro en sus líneas generales; y una de ellas es la que lleva a morigerar la vileza y deshonor de los antecedentes familiares del protagonista, convertido a veces, si no en el hijo de un escudero elevado a la nobleza «malgré lui», como ocurre en el *Gil Blas*, al menos en alguien capaz de alcanzar la redención burguesa de una acomodada posición social, como sucede con Pablos en la traducción de La Geneste (A. Sanz Cabrerizo, 1993). El pícaro, así, admite un entendimiento mucho menos definido desde un punto de vista social y hace más comprensibles algunas de las observaciones de Bajtín. Observaciones sobre las que pesa también la recepción inglesa de la picaresca española, muchas veces realizada a través de la intermediación patente del *roman comique* francés (R. Loretelli, 1984: 97 y ss.). En todo caso, siempre en la línea del aligeramiento «patético» de estas obras, favoreciendo lo anecdótico y simplificando al extremo desde una perspectiva retórica la posición discursiva del narrador

protagonista. El ineludible peso retórico-patético de la palabra de los principales pícaros españoles queda de este modo preterido, y se hace posible sostener que el pícaro se halla «situado más allá de las categorías —esencialmente retóricas— que constituyen la base de la figura del héroe en la novela de prueba: más allá de todo juicio, de toda defensa o acusación, de la autojustificación y el arrepentimiento» (M. M. Bajtín, 1975: 221).

Desde los intereses de la Teoría de la historia literaria, estas circunstancias apenas esbozadas acaso contribuyan a mostrar la inconveniencia de suponer el ámbito de la historia como antagónico, o siquiera ajeno, del de la teoría. Y, por tanto, también la de ver en Bajtín una especie de empiricidad deturpada por prejuicios teóricos. En sus trabajos sobre la novela, historia y teoría son ámbitos interdependientes. La teoría se apoya en la historia, y ésta se articula en virtud de designios teóricos. La especial situación de la picaresca lo revela con suficiente nitidez, y permite atisbar además cómo la articulación entre una y otra se muestra conectada con determinadas tradiciones específicas del campo de estudio y con la complejísima conformación semiótica y cultural del conocimiento literario.

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, M. M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Trad. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- BAJTÍN, M. M. (1979a). *Esthétique de la création verbale*. Trad. A. Acouturier. París: Gallimard, 1984.
- BAJTÍN, M. M. (1979b). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. T. Bubnova. México: F. C. E. 1986.
- BROCH, H. (1955). *Poesía e investigación*. Trad. R. Ibero. Barcelona: Barral, 1974.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (1990). *El concepto de género y la picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- CLARK, K., y M. HOLQUIST (1984). *Mikhail Bakhtin*. Cambridge (Mass.): The Belknap Press.
- DOLEZEL, L. (1990). *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.
- GUILLÉN, C. (1989). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe.
- HOLQUIST, M. (1990). *Dialogism. Bakhtin and his World*. Londres y Nueva York: Routledge.
- LORETELLI, R. (1984). *Da picaro a picaro. Le trasformazioni di un genere letterario dalla Spagna all'Inghilterra*. Roma: Bulzoni.

- MARTÍNEZ ROMERO, C. (1990). «De la *otredad* en la poética machadiana». En *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso internacional conmemorativo de la muerte de Antonio Machado*, IV, 103-108. Sevilla: Alfar.
- MORSON, G. S., y C. EMERSON (1990). *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Standford: Standford University Press.
- POZUELO, J. M.^a (1988). *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus.
- SANZ CABRERIZO, A. (1993). «Ya soy otro: *El Buscón* en la *Bibliothèque Bleue* de Troyes». *Dicenda* 11, 285-306.
- SCHAEFFER, J. M. (1983). *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*. París: Presses de l'École Normale Supérieure.
- SEGRE, C. (1984). «Quello che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo». En *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, 61-84. Turín: Einaudi.
- TODOROV, T. (1981). *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. París: Éditions du Seuil.
- VOLOSHINOV, V. N. (1929). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Trad. T. Bubnova. Madrid: Alianza Universidad, 1992.

ESCRITURA, ESPACIO, ARQUITECTURA: UNA TIPOLOGÍA DEL ESPACIO LITERARIO ¹

Jesús Camarero

(Universidad del País Vasco)

Trabajar sobre el espacio implica una reflexión permanente sobre las maneras diferentes como se presenta y representa ese espacio, porque una realidad o un texto provocan al menos una interrogación nueva que no cesa de interrogar a su vez de modo fascinante a todo aquel que escribe, lee o contempla el mundo con una visión inteligente. Así, trabajar sobre el espacio implica ante todo *hacer el espacio*, es decir, ser conscientes de la dimensión espacial de nuestra existencia. Pero, ¿qué es el espacio? Georges Perec, en su libro *Espèces d'espaces* nos facilita algunas definiciones. Una primera definición concierne el trabajo del ojo, de la mirada, es decir, la actividad de la percepción, del trabajo intelectual de base: «Utilizamos nuestros ojos para ver. Nuestro campo visual nos desvela un espacio limitado» (1974a: 109). Luego realiza una aproximación a la dicotomía funcional sujeto/objeto

¹ Texto basado en el seminario que fue impartido el 13 de junio de 1992 en la Bibliothèque Pierre Albouy, E.U.R. des Sciences des Textes et Documents, Université de Paris VII-Jussieu.

de esta percepción cuando el hombre piensa ese espacio percibido: «Nuestra mirada recorre el espacio y nos da la ilusión del relieve y de la distancia. Así construimos el espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y un detrás, un cerca y un lejos. [...] El espacio es lo que frena la mirada, es aquello con lo que choca la vista» (*ib. ant.*). Y también: «el espacio es una duda: tengo que delimitarlo sin cesar, lo tengo que designar, nunca me pertenece, nunca se me otorga, tengo que conquistarlo yo» (1974a: 122). El espacio puede ser un objeto pero también un fenómeno, puede ser percibido pero también re-construido o representado. En todo caso se trata siempre de aquello que es cercano al hombre, la cosa primera, el lugar del origen, del destino y de la actividad del hombre. Cuando del espacio se trata, las primeras ideas que vienen a la memoria son la abstracción, la inmensidad, el infinito... Pero el hombre se ha acostumbrado a concretar esas ideas vagas y peligrosas en muchas ideas asociadas a su existencia y, aquí, una vez más, *Espèces d'espaces* constituye el catálogo de esas ideas concretas perfectamente clasificadas, explicadas y transformadas ellas mismas en espacio de la escritura. El espacio constituye la materia que la actividad incansable del hombre transforma sin cesar. Antes era el espacio, después es el espacio también, y no el espacio de antes, sino otro que ya no es el primero. La transformación del espacio da sentido a la existencia humana, sin el espacio no hay vida... y Perec lo había entendido perfectamente al escribir *La Vida instrucciones de uso*. Pero el espacio no es la única figura que podría servir para explicar las cosas del mundo, también está el tiempo. Una contraposición espacio/tiempo como la que propone G. E. Lessing (1990) en el siglo XVIII no es pertinente ya, porque el espacio y el tiempo van siempre juntos, porque el objeto puede ser aprehendido de dos modos diferentes y complementarios a la vez, porque la yuxtaposición y la linealidad no son categorías estancas y pueden aplicarse a todos los tipos de objeto. Lessing estaba en un error, ya que hay muchos cuadros que cuentan historias (tienen entonces una dimensión temporal) y hay muchos poemas, como *Un coup de Dés...* de Mallarmé, o *Alphabets*, de Perec, cuya singular disposición espacial organiza la significación del texto. No se puede percibir el tiempo, lo que se percibe es el espacio. La instantaneidad del espacio nos permite acercarnos a los objetos que contiene, es la evidencia, lo real, la posibilidad de la referencia, el acto de la representación. El tiempo pasa y desaparece sin parar (por ejemplo los segundos transcurridos desde el comienzo de este párrafo ya no volverán jamás); por el contrario, el espacio atrae al espacio, un espacio es siempre el comienzo de una dimensión en que otros espacios son posibles, el espacio crece a medida que se transfor-

ma y las cosas contenidas en él no se agotan jamás, pues su materia no tiene ni principio ni fin. El espacio es lo que se puede percibir: materia, referencia, elemento, indicio,... Todo lo que es susceptible de ser modificado por una actividad, todo lo que se presta a la transformación operada por la energía del saber-hacer humano. Cuando del espacio se trata, también es cuestión de la creación: un fenómeno que se produce siempre a partir de algo cuya materia permitirá una acción. Y la percepción implica *lo visual*, porque el ojo es el instrumento más importante para la percepción —la mayoría de la información que recibimos viene por los ojos— y la mirada, la acción que implica la vista, porque los modos de esa mirada son ya una forma que cuenta para el producto final de la percepción. Después habrá que decir el objeto percibido anteriormente. Pero cuando se dice el objeto del mundo que es el espacio o que ocupa el espacio, el objeto ya no está allí y el espacio tampoco. Decir el objeto del espacio ya no es ese espacio, salvo para la escritura que se escribe sobre el espacio de la página y que construye otro espacio artificial incorporando una teoría del signo y de la significación. Escribir es hacer el espacio, porque el texto se hace también objeto: ocupa un lugar, una dimensión, es un volumen, es objeto de una percepción, de una lectura, es comprendido y puede ser transformado o reescrito. Primero está la página blanca que delimita un espacio virgen pero significativo, ya que el vacío cuenta también para el balance escritural (piénsese en el *Coup de Dés* mallarmeano o en el *Passage de Milan* butoriano). Luego está el conjunto de signos de la escritura que se inscriben sobre la página y en la página. Si los signos significan porque hay un código preestablecido y una significación arbitraria, la disposición u organización de esos signos sobre la página también adquiere significado. He aquí pues otro tipo de espacio significativo y artístico tal como lo había definido Yuri M. Lotman (1982: 270-271) en la idea siguiente: «la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial».

La noción del espacio del texto con una disposición del soporte y de los signos es, quizá, un invento de Mallarmé. Después vinieron Apollinaire y sus *Calligrammes*, Raymond Queneau y sus *Cent mille milliards de poèmes*, la poesía espacial, el Inismo... Pero también está Perec con el conjunto de su poesía heterogramática (*Alphabets*, *Ulcérations*, *La Clôture*, *Métaux*), donde la fórmula permutacional de una secuencia de signos (por ejemplo: E-S-A-R-T-I-N-U-L-O) permite desarrollar configuraciones textuales absolutamente legibles, com-

preñables y significantes, una especie de reinención del lenguaje y del lenguaje poético. Igual que la reinención de la escritura del relato en *La Vie mode d'emploi*: toda una maquinaria de constricciones relacionadas unas con otras construye las novelas de una estructura perfecta en la que el autor ha previsto todos los movimientos de ocupación y organización, una representación del espacio del mundo por medio de un espacio narrativo. Sin olvidar *Espèces d'espaces*, donde se podrá encontrar de modo explícito una teoría general del espacio humano contemporáneo y, también, un libro de los espacios diferentes de nuestra civilización, cuya organización jerárquica se justifica por las dimensiones que ocupan en el conjunto infinito de un espacio desconocido. La calle sería el nivel número seis de esta clasificación que va de la página al mundo. Su definición es la siguiente: «... la calle es un espacio [...] bordeado por casas» (1974a: 65). Al final del capítulo, el trabajo en curso del escritor concierne *La rue Vilin*: «sentado en un café o andando por la calle, con un cuaderno y una pluma en la mano, me esfuerso en describir las casas, las tiendas, la gente que se cruza conmigo, los carteles y, en general, todos los detalles que atraen mi mirada» (1977: 2). Se trata de la ciudad, del barrio, de la calle... Los lugares de la actividad del hombre que transforma el espacio, los objetos, el mundo. Entonces, si el lugar de la calle pasa a un texto que es un signo, hay que tener en cuenta al menos tres niveles de este fenómeno de representación:

1) La calle Vilin, el lugar parisiense visitado por Perec, una entidad física, urbanística y arquitectónica, un objeto para la percepción del escritor, una realidad de tres dimensiones susceptible de ser percibida y de convertirse luego en objeto artístico, es el espacio del *referente*.

2) Un texto que se llama también *La rue Vilin* (la cursiva marca la distancia respecto del objeto), un conjunto de signos acumulados en un texto de dos dimensiones, un gran signo que representa ese objeto durante un tiempo que va desde el 27 de febrero de 1969 hasta el 27 de septiembre de 1975, un espacio que se transforma y cuya transformación es percibida en un lapso temporal, es el espacio del *significante*.

3) La historia velada de una vida, sin dimensión, que constituye otro fragmento de la autobiografía perecquiana, la degradación y la desaparición de una calle donde Perec vivió, el recuerdo que ya no es la existencia, es el espacio del *significado*.

Éste es el *signo espacial* que resume el texto de Perec, un signo de la escritura (espacio de dos dimensiones) que representa otro espacio

vivido (de tres dimensiones). Desde este punto de vista *La rue Vilin* es un homenaje al espacio, hay una especie de funcionamiento pictórico: la escritura se hace pincel de la representación. Además la calle Vilin, entidad urbanística y arquitectónica, no existe ya; pero ese espacio no ha desaparecido del todo, sino que es un espacio transformado por la acción del hombre que reconstruye las ciudades sin cesar; y, paradójicamente, lo que queda de un modo más firme y permanente es su representación: un texto que se llama *La rue Vilin*, una película que se titula *En remontant la rue Vilin* (de Robert Bober) y otros textos que representan ese texto o esa película. Es decir, los signos que re-presentan el espacio primero del mundo real o ficticio. De este modo, a través de los signos, la permanencia del objeto está asegurada.

EL ESPACIO DEL OBJETO

Es el espacio del referente, del mundo exterior, lo que nos rodea, el dominio de la existencia humana, donde la literatura y el arte en general podrían encontrar la fuente de su inspiración; pero el objeto de este espacio no es totalmente literario, no pertenece a la esencia de la literariedad porque es el objeto de las ciencias puras y, sobre todo, porque está siempre *ausente* del texto y sólo se da indirectamente, por medio de otra cosa que no es ese objeto (el signo que es el texto). Este espacio referencial constituye, según Bollnow, «la manifestación de la vida humana concreta» (1969: 25), no es algo psíquico, sino lo real vivido o viviéndose, el mundo tangible cuya materia es el objeto de la actividad del hombre; se trata pues de la relación implícita del individuo y del entorno, que a veces pasa a la literatura, bien sea representando al hombre que transforma el espacio de su existencia, bien sea imitando el espacio mismo que determina a veces la acción del hombre. Es la vida del escritor relacionada con el mundo que contiene los objetos bajo la forma acumulativa y proliferante de nuestra contemporaneidad; lo cual provoca algunas patologías en este tipo de espacio, como en la historia bastante explícita de *Les Choses*: esta permanencia agobiante de los objetos determina y modifica la presencia y la acción de los personajes en la novela, un conflicto que se resuelve con la sumisión del sujeto al objeto (Jérôme y Sylvie son dos personajes sin carácter y su presencia se justifica más por el amontonamiento material que ellos ansían poseer que por su decir o su hacer).

La arquitectura es la ciencia del espacio. Un arquitecto diseña los espacios que contendrán los objetos, las personas, la vida. Según R. Bofill, ser arquitecto significa comprender el espacio organizado del hombre y la arquitectura es ese lugar de una teoría en que la vida del hombre queda ligada a los objetos del mundo, susceptibles de ser representados o referidos por los signos del arte o la literatura, una alusión al objeto que es una cosa diferente del objeto mismo. El texto de *La rue Vilin* cuenta una descripción de esta calle del 20º distrito parisiense a comienzos de 1970. Entonces este texto representa un objeto determinado del espacio: el objeto espacial de una calle, de un barrio, de una ciudad. El espacio del texto sirve para dibujar, reproducir, incluso *simular* el espacio real de ese lugar parisiense; pero el objeto no está en el texto, no es el texto, ya que el texto es su signo y sustituye a la calle. En *La rue Vilin* el texto se hace el espacio de una descripción y, al mismo tiempo, esta descripción es la descripción del espacio urbano, urbanístico y arquitectónico de esa calle. Además, las características del texto de *La rue Vilin* están muy en la línea de la obra de Perec. La proliferación y la acumulación de objetos (casas, comercios, pocas personas) es absolutamente normal si tenemos en cuenta otros textos como *Les Choses*, las «tentatives d'épuisement» o *La Vie mode d'emploi*, y la enumeración del conjunto se hace por las palabras, por los significantes del texto con función denotativa subrayada, como diciendo: «esto no es una calle» (Magritte sería tajante en este caso).

La escritura no es solamente el espacio de la representación, o no tanto, sino sobre todo la representación del espacio: lo que hay que poner de relieve no es la forma espacial de la escritura (que luego se verá), sino sobre todo su función tradicional, ya que representa algo antes de representarse a sí misma, y lo que representa es el espacio de lo exterior y el espacio arquitectónico. Se trata pues de una escritura transitiva que denota un «complemento de objeto directo» saturado por su función mimética abusiva. Esta descripción detallada de la minucia no es algo gratuito y sus implicaciones llegarán hasta el espacio del significado. De entrada está la anécdota de la mesa de relojero sobre la que trabajaba Perec, un tipo de mesa bastante pertinente para el trabajo con muchos objetos casi insignificantes por su dimensión, pero absolutamente importantes para el funcionamiento de la maquinaria.

Una escritura con función tradicional representativa exige un tipo de lectura lineal en principio, pero esta constricción de la descodificación textual no es la única posibilidad de acceso al universo represen-

tado. Es posible, por ejemplo, elaborar un recorrido diferente por el repertorio descriptivo disponiendo verticalmente los elementos de la descripción de cada visita, para obtener seis listas autónomas y verticales que se pueden leer transversalmente para verificar, número a número de la calle, la transformación sufrida a partir de la segunda visita. De este modo la linealidad impuesta por las visitas sucesivas que produce seis estados diferentes y consecutivos del lugar, se convierte en una co-presencia de seis listas simultáneas, instantáneas cuya lectura *tabular*, y no ya lineal, permitiría la comprensión de la estructura taxonómica del relato, así como el proceso de degradación del que hablaremos después. La lectura tabular permite el consumo feliz del conjunto taxonómico en esta descripción exhaustiva de la desaparición de una calle. Y dentro de ese conjunto están, por ejemplo, los componentes del mundo sensible: los colores (el azul de la lavandería de fachada deslavazada, el azul cielo y amarillo de la fachada de un comercio, el rojo de las paredes, el amarillo de la casa del n.º 49, el velomotor abigarrado, el ocre de una panadería) y los sonidos (música de jazz, música árabe, un ruido de máquina de coser). Pero la lectura tabular permite ante todo la representación perfecta del objeto arquitectónico: los elementos de la construcción, la disposición de esos elementos, el cuidado de las casas; es decir, el relato de una historia arquitectónica de la calle Vilin del 20.º distrito parisense.

El fenómeno que marca sin duda alguna la lectura de este texto es el aspecto material de la descripción, tanto en su versión positiva como negativa. Desde el punto de vista positivo tenemos los siguientes componentes: el proceso de construcción de los «HLM» en la calle Couronnes, el revestimiento de fachadas (sobre todo al principio de la calle), la reconstrucción de una casa en el n.º 12 o de un comercio en el n.º 6, las expresiones que delatan un estado determinado («*toujours intact*», «*toujours là*», «*toujours debout*»). Y en el lado negativo: el deterioro de las casas (sinónimo de degradación), el carácter «destripado» de los n.ºs 23 y 25, las expresiones «*plus rien*», «*la rue s'arrête ici*», «*rien au-delà*»; el carácter «demolido» o «destruido» constatados en la visita de 1972 se convierte en «empalizadas» y «solares» en 1974. La transformación del espacio arquitectónico implica a veces el vaciado de la calle; lo que queda es el indicio de una presencia anterior (la empalizada, por ejemplo) que a su vez se hace signo. Y hay también una cierta historia de «comercios cerrados». En su primera visita al barrio, el n.º 1 de la calle lleva ya la inscripción de «cerrado» y «todavía no ha encendido las luces»; la cerrazón y la oscuridad muestran la ausencia bien de vida, bien de actividad, y ello constituye el retrato

hiperrealista realizado a partir de una experiencia visual intensa que, además, se continúa a lo largo de todo el relato: en el n.º 7 hay también otro comercio cerrado «desde hace tiempo», luego en el n.º 9, en el 11, en el 16, en el 22, en el 24 (por supuesto, ya que se trata del comercio de su madre, que no ha vuelto a abrirse). Sólo hay un contrapunto, cuando Perec vuelve a las siete de la tarde ya anochecida y obtiene una visión ciertamente diferente del entorno. La visualización de los comercios es más rápida, de una instantaneidad casi pura, como de extrema urgencia: es el ojo que trabaja intensamente y que encuentra su objeto enfrente, absolutamente próximo, sin posibilidad de fuga, un círculo vicioso que se repite sin parar en la vida urbana y que muestra el proceso de producción y desaparición de los barrios y de las casas, la transformación del espacio de la ciudad. La calle se hace cada vez más vieja, los vecinos mueren o se marchan, los comercios ya no son rentables y cierran, las casas y los comercios abandonados se estropean muy deprisa, finalmente llega la expropiación forzosa. Estos son los avatares del espacio referencial tal como ha sido representado por el texto de Perec.

EL ESPACIO DEL TEXTO

Es el conjunto de signos de la escritura depositados sobre el soporte de otro espacio: la página. Es el espacio ocupado por los significantes, por la materialidad de la escritura inscrita sobre el soporte y las configuraciones ² obtenidas en el momento de la inscripción. Es un espacio que tiene en cuenta los signos, bien para imitar la disposición de los objetos en su lugar específico —es la representación—, bien para obtener otras formas cuyo referente podría estar ausente —es la metarrepresentación— (ambos términos son de Jean Ricardou 1987: 5).

El espacio «textual» es una suerte de disposición *geográfica* de los grafos, el texto es el tejido de una configuración o de una forma, algo material que se puede tocar y manipular. Se trata del juego de la escritura que quisiera reproducir una cierta disposición de lo real para representarlo lo mejor posible. Es la *descripción*. La escritura desaparece a medida que los edificios desaparecen. Si el espacio-inmueble de

² A este respecto resulta obligada la consulta del artículo de Enzensberger, donde se perfila claramente el concepto de ciertas estructuras complejas que habitan el territorio interno del texto en este tipo de literatura.

la arquitectura se degrada, el signo del espacio escritural ya no desciende sobre la página y, del mismo modo, la cantidad de espacio construido que queda en pie todavía se corresponde con la cantidad de signos acumulados en el texto; tal es la correspondencia del espacio arquitectónico y del espacio escritural operada por medio de la descripción taxonómica. La taxonomía comporta una forma del texto tal que reproduce un cierto orden de lo real; el orden o clasificación de los componentes del texto se corresponde con el orden percibido del espacio referencial (es la idea de Lotman expuesta anteriormente).

Pero el problema es el paso de las tres dimensiones del espacio referencial a las dos dimensiones del espacio textual o escritural. Según Greimas y Courtés (1979), la taxonomía es «un procedimiento de organización sistemática de los datos observados y descritos»; entonces, si se reproduce el amontonamiento de los objetos contenidos en el espacio de la calle Vilin y se organiza una escritura de *catálogo* para contar esto, el texto se convierte en una forma de tabulación cuya estructura tabular paradigmática requiere una lectura tabular que funciona verticalmente y que se adapta al efecto de enumeración. La forma tabular produce entonces algunos tipos de configuración de la escritura del texto, unos *topoi* de la puesta en discurso de una descripción semiótica del espacio arquitectónico que evocan cierta tridimensionalidad:

a) La enumeración taxonómica de todos los edificios y de los comercios constituye una serie de «tablas», donde los significantes se inscriben en secuencias homogéneas del tipo: «au n.º 1, au n.º 2, au n.º 3...», o «du côté pair, du côté impai...», o «sur la gauche, sur la droite...», o «au fond, en face...».

b) Las seis visitas al lugar son los seis capítulos del texto, es decir, lo temporal del referido produce lo espacial del signo.

c) Del mismo modo, la disposición del texto reproduce la disposición de los edificios: el lado par y el lado impar aparecen alternativamente en la mayoría de los casos.

d) La frase corta, a veces sin verbo, constituye un cierto *estilo tabular*, una especie de lenguaje telegráfico acompañado de un protagonismo total de lo nominal, de modo que se puedan construir secuencias de fotogramas relacionadas con una cierta memoria.

e) La inscripción especial, de carácter intertextual, de anuncios, cartelitos, rótulos, letreros, «inscripciones», siglas, anuncios oficiales, placas, *grafitti*, reproducidos todos ellos tal cual, como una cita, constituye

una especie de catálogo casi autobiográfico de algunos fragmentos que pertenecen al objeto real del espacio referencial.

Lo cual supone una inscripción de los signos de la escritura como una red (de acuerdo con la clasificación precedente) en que las relaciones de intersección (a), adición (b) o alternancia (c) cuentan para la significancia, en que el estilo sustantivo (d) muestra un semantismo subrayado, en que el diálogo con los textos añadidos (e) exige una lectura *más allá del texto*. Es pues una suerte de metalenguaje, un desvío operado a partir de la lengua, un lenguaje *gramatical* que describe el objeto que ya no es la lengua misma, sino el conjunto integrado de las operaciones de la significación y de la significancia. Y el resultado sería el fenómeno ricardoliano de la *metarrepresentación*, pues la representación, que era la función primera de este texto descriptivo, se mezcla con el acontecimiento de la escritura, se une a la manipulación de los componentes escriturales para obtener una significación añadida que tiene en cuenta la *forma*, que tiene en cuenta el juego de posibilidades de organización del lenguaje y de la escritura, un trabajo sobre la materia escritural que invita al lector a una aventura de interpretación y quizás, por qué no, a una reescritura.

EL ESPACIO DEL SIGNIFICADO

Es el fruto de la imaginación, de la representación mental: percibimos los objetos de lo real y nos construimos una imagen de ellos; del mismo modo, cuando leemos un texto, la traducción-traición de las palabras por un código de lo arbitrario nos hace representar los objetos referidos por esas palabras. Los objetos están en el espacio de lo real y del mundo, y las palabras están en el espacio del texto y de los volúmenes, pero las ideas elaboradas a partir de esos objetos y de esas palabras constituyen un espacio imaginario o *simbólico* cuya existencia escapa a nuestra percepción. No podemos tocar las ideas, no leemos las ideas, no las vemos, no las podemos manipular... salvo si se hace por medio de las palabras por ejemplo. Es la presencia de una ausencia (un eco es como una idea y leer es ante todo saber provocar esos «ecos»).

A medida que avanza el relato de *La rue Vilin*, la degradación de los edificios se va convirtiendo en el agotamiento de la escritura en su propia materialidad. La sexta visita es demasiado breve, tiene lugar

de noche —«vers 2 h. du matin»— y su descripción es lacónica, telegráfica. Los signos de la escritura se ausentan de la página del mismo modo como los edificios desaparecen del lugar referencial a causa de la actuación de los obreros encargados de la demolición; a medida que el texto avanza la escritura se hace esquelética, es la agonía del referente, el vacío, la desaparición. Las seis etapas de la degradación de la calle Vilin suponen una especie de evolución metastática de los comercios y de las casas, una visión del espacio como una materia que se transforma sin cesar, el principio heraclítico que nos habla de una característica esencial del espacio: un espacio que no cambia no es un espacio. El espacio del significado supone el encuentro de la arquitectura y de la escritura, un encuentro autobiográfico que reproduce las imágenes de una memoria cuyos recuerdos están asociados al devenir de una calle. El producto final de esta *ocurrencia* concierne al escritor y su actividad, concierne la vida y la escritura: el n.º 1 «c'était [...] l'immeuble où vivaient les parents de ma mère»; el 24 es «la maison où je vécus»; la forma de la calle es como dos eses, las siglas de la policía nazi; la mujer del 36, que se acuerda de la peluquera del 24... Lo que queda es el recuerdo hecho escritura. El espacio del significado es el espacio de la degradación, del deterioro, de la demolición, cuyo único signo es la escritura. Por ello, la escritura que representa el objeto dibuja a veces algunos signos de esta degradación: los muros y las empalizadas son las fronteras del espacio vaciado y suponen el «borramiento» arquitectónico; las ventanas y las puertas clausuradas son el «cegamiento» del edificio abandonado o expropiado y la transformación de la ciudad; la palabra *vilin* se pronuncia [vilê], igual que la palabra *vilain* (feo, malo, negativo). La significación global de este texto es la imagen o la figura de la degradación. No queda ya ninguna posibilidad de salvar ese espacio material que constituye el objeto de la referencia, pero nos queda la escritura de una historia sobre los últimos días de un fragmento del espacio parisiense donde algunas vidas fueron posibles: las de los vecinos de la calle Vilin y la de Perec mismo.

Según la sentencia de Wittgenstein, «el nombre significa el objeto» (1989: 33), es decir, la organización de signos estructurados por la descripción significa la acumulación organizada de esos elementos arquitectónicos y urbanísticos que componían aquel lugar de la calle Vilin. El espacio vivido, real, de una vida pretérita, ya no está aquí y es remplazado por el espacio textual de la descripción de su recuerdo. La calle Vilin (una pequeña calle de París) es *La rue Vilin* (el título de un relato ecfrástico), la calle es el texto. De este modo el espacio limitado

del texto ³ reproduce el objeto infinito del espacio. Según el matemático Aleksandrov, citado por Lotman (1982: 271), «el espacio es el conjunto de los objetos homogéneos [...] entre los cuales se pueden establecer relaciones como las de las relaciones espaciales corrientes (continuidad, distancia, etc.)». El texto es el modelo del universo porque reproduce su materia al mismo tiempo que la imita y, entonces, las palabras del texto sirven para representar y significar lo que nunca estará en el texto. El núcleo del problema es semántico: la descripción equivale a la representación. Si un objeto descrito obtiene una significación en el interior de la secuencia textual correspondiente es gracias al código de la representación, ya que la alusión a este objeto obliga al sujeto a reproducir su imagen y, de este modo, el sujeto puede apropiarse de algo que antes no le pertenecía. La tabulación del interior del texto reproduce el orden de los elementos en el espacio externo. Pero la escritura no es el espacio total, no es como el espacio de tres dimensiones. En *La rue Vilin* esta limitación de la escritura (puesto que se hace en las dos dimensiones de la hoja) ha sido compensada por la representación de un espacio de tres dimensiones: el de las casas, los comercios, la calle, el espacio infinito. Es la función de la referencia objetiva: una palabra en relación con un objeto. El texto no es el objeto (Magritte), pero el texto *significa* los objetos (Wittgenstein). A efectos del fenómeno de la representación, el espacio del significado es secundario porque no añade nada esencial a ese lazo que une la palabra y el objeto. Mientras que hay una relación inmediata entre la palabra y el objeto, el significado exige una traducción del significante que a veces es una traición (piénsese por ejemplo en los problemas de la polisemia o la homonimia) y la relación que Aristóteles había establecido entre los tres términos, objeto-palabra-idea, quizá no sea ya un triángulo sino una pirámide truncada, porque sólo queda la base formada por el objeto y la palabra en una relación que se va extendiendo a medida que la escritura se materializa y se acerca al objeto. Como representación del objeto y como configuración textual, la escritura es signo. Por su parte, esa entidad arquitectónica múltiple relatada en *La rue Vilin* es un referente complejo en su doble dimensión biográfica y sociológica. Y entre ambos estadios del proceso sógnico (o semiosis) se halla el espacio: el espacio es primero un referente, es *el* referente, la calle Vilin, el objeto en que el artista apoya el acto creador; pero tam-

³ No se olvide en cualquier caso la dimensión espacial adquirida por el efecto de *metarrepresentación*, que supondría efectivamente una trascendencia más allá de estos límites a través del cúmulo de estructuras topológicas generadas en el juego interno de la escritura.

bién es signo, porque la escritura, al inscribirse y materializarse, se hace objeto a su vez. De este modo, el *espacio* se convierte en una dimensión polivalente que justifica quizá la extensa base de esa pirámide (truncada y sin embargo) cada vez más rica en posibilidades de articular un discurso con gran capacidad significante.

Referencias bibliográficas

- APOLLINAIRE, G. (1925). *Calligrammes*. París: Gallimard.
- BOLLNOW, O. F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.
- BUTOR, M. (1954). *Passage de Milan*. París: Minuit.
- ENZENSBERGER, H. M. (1966). «Estructuras topológicas en la literatura moderna». *Sur* 300, 3-16.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.
- LESSING, G. E. (1990). *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y de la poesía*. Madrid: Tecnos.
- LOTMAN, Y. M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- MALLARMÉ, S. (1970). *Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard*. En *Oeuvres Complètes*. París: Gallimard.
- PEREC, G. (1965). *Les Choses*. París: Julliard. Trad. esp.: Barcelona: Seix Barral, 1967, y Anagrama, 1992.
- (1974a). *Espèces d'espaces*. París: Galilée.
- (1974b). *Ulcérations*. En *La Bibliothèque Oulipienne*. París: Ramsay.
- (1976). *Alphabets*. París: Galilée.
- (1977). *La rue Vilin*. En *L'Humanité*, 11 nov. Trad. esp.: *Suplementos-Anthropos* 34, 87-90, 1992.
- (1978). *La Vie mode d'emploi*. París: Hachette. Trad. esp.: Barcelona: Anagrama, 1988.
- (1980). *La Clôture et autres poèmes*. París: Hachette-POL.
- (1988). *Métaux*. París: Atelier RLD.
- QUENEAU, R. (1961). *Cent mille milliards de poèmes*. París: Gallimard.
- RICARDOU, J. (1987-1990). «Éléments de Textique I, II, III, IV». *Conséquences* 10, 11, 12, 13/14.
- WITTGENSTEIN, L. (1989). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.

LAS VOCES EN LA BODA DE ÁNGELA, DE J. JIMÉNEZ LOZANO

Emilia Cortés Ibáñez

(Grupo de Investigación de la UNED, Madrid)

La obra está ordenada en nueve capítulos y, a lo largo de ellos, conocemos la historia de una familia venida a menos: la rigidez de sus normas (Jiménez Lozano, 1993: 106, 231), su religiosidad (Jiménez Lozano, 1993: 107-108) y el acomodo a los nuevos tiempos políticos y sociales (Jiménez Lozano, 1993: 15) que les ha tocado vivir. El eje de la familia es la madre ¹, «mamá» como constantemente la denomina su

¹ Punto que queda claro desde el principio. La obra comienza con una reflexión en torno a mamá, que resulta ser significativa y pone de relieve la figura de este personaje:

«Mientras mamá llegaba, te estabas dando cuenta de que era ella la que sostenía el mundo, y antes de que ella apareciese era como si estuviéramos en una cacería, o reunidos para un baile de disfraces o el rodaje de una película [...], perdidos todos juntos» (Jiménez Lozano, 1993: 7).

Ya mediada la obra el narrador reanuda su discurso en este mismo punto, como si no hubiese una distancia de ochenta (Jiménez Lozano, 1993: 88). Es obvio que, en el fluir de su conciencia, esta distancia recogida en las páginas no existe.

Al comienzo de la novela mamá es el eje de la misma pero, a medida que ésta avanza, otro personaje se alza como centro: Tesa, el personaje ausente, el falso interlocutor del narrador, la hermana, a la que este narrador sin nombre dirige su mensaje. Ambas, mamá y Tesa, son decisivas para la ruptura del compromiso de boda.

hijo, el menor de tres y único varón, que es a la vez personaje y narrador «visible» (Bal, 1977: 117) de la novela. El narratorio es su hermana Tesa, personaje ausente, a quien cuenta el asunto de la boda de Ángela —sobrina de ambos—, motivo de la narración, por lo que la novela es muestra de narrativa oral (Chatman, 1990: 272-73); mientras familia e invitados esperan el inicio de la boda, el narrador cuenta a Tesa cómo se está desarrollando el acontecimiento.

La narración de lo que ocurre a la puerta de la ermita, que aparece en pretérito, la alterna con retrocesos al pasado, a la vez que va estableciendo un paralelismo entre dos personajes y su situación: Tesa y Ángela² —tía y sobrina— (Jiménez Lozano, 1993: 36, 38, 99, 107, 113, 133), lo que lleva a un paralelismo entre el pasado y el presente, y ello da pie a la alternancia temporal que domina toda la obra. Estamos ante una *narración consonante* (Beltrán, 1992: 155-59), en la que los dos planos temporales, pasado y presente, pertenecen al narrador. Desde el punto de vista de la posición temporal, se trata de una narración *ulterior*, en la que no se indica «la distancia temporal que separa al narrador de la narración del de la historia» (Genette, 1989: 277). Estos dos planos temporales están dominados desde un aquí y un ahora que aparece siempre en presente, marcado por expresiones del tipo «ya sabes», «¿te acuerdas?», que tienen una clarísima función *fática* o de contacto.

El hecho de que la situación física del personaje narrador sea fija favorece su inmersión mental. Este narrador homodiegético cuenta desde dentro; su *focalización* es *interna* (Reyes, 1984: 102), de posición *fija* porque todo pasa a través de su filtro. Nos ofrece una *selección*, *visión* y *presentación* (Bal, 1977: 119) de los hechos, lo que aporta *parcialidad* y *limitación* a la historia (Bal, 1990: 110-11). De él sabemos muy poco, ni siquiera su nombre, lo vamos conociendo a lo largo de la obra, precisamente por su perspectiva y por cómo actúa en las secuencias en que se manifiesta como un personaje activo. A Jiménez Lozano no le interesa este personaje salvo para que sea el sujeto perceptor de la historia y muestre al lector el mundo de la novela, siempre a través de los ojos de su conciencia (Garrido, 1993: 135). Estamos en el 1.^{er} nivel de focalización (Bal, 1990: 118); el objeto focalizado es «no perceptible» (Bal, 1990: 115) o «interno» (Vitoux, 1982: 360), ya que se trata de pensamientos, recuerdos, sentimientos; todos ellos en torno a su familia. Aunque, si seguimos la opinión de Vitoux (1982: 364), es

² Ambas se parecen: son rubias, visten de novia; y su final es muy similar porque Tesa abandona el convento y Ángela no llega a pronunciar el «sí».

«perceptible», ya que la memoria y el sueño dan un objeto «perceptible» aunque ausente. Este focalizador personal puede percibir el objeto imperceptible porque forma parte del mismo, es decir, de esa familia (Bal, 1990: 117). Esta combinación de focalizador y objeto focalizado es constante a lo largo de la novela; no obstante, hay secuencias —la espera a la puerta de la ermita— en que el objeto focalizado es «perceptible» o «externo», al estar formado por los invitados, la situación y lugar en que se encuentran.

Este narrador *testigo* (Bal, 1990: 131) se mantiene aparte, observa lo que ocurre y nos cuenta la historia. Su función, a lo largo de la obra, es doble: *comunicativa* y *testimonial* o de *atestación* (Genette, 1989: 308-12); como consecuencia, destacan las funciones *fática* y *emotiva*. Entre narrador y personaje hay una relación de *equisciencia* y el que sea un narrador desde dentro hace que su punto de vista, su focalización sea espontánea y natural, no forzada. La diferencia entre narrador y personaje se diluye debido a que la identificación entre el saber de uno y del otro va acrecentándose, por lo que se llega a «una conciencia que fluye», es decir, al monólogo interior del narrador-personaje (Tacca, 1978: 86-7). Ello muestra la exploración de la conciencia de este narrador-testigo y de la imagen que tiene del mundo (Tacca, 1978: 107).

El discurso que ofrece la obra es doble (Senabre, 1993: 11). Un *discurso externo*, sencillo, de fácil comprensión, que está unido a las personas que aguardan el comienzo de la boda y que se da siempre en el presente, aunque aparece oculto bajo el pretérito. Otro, *interno*, no tan sencillo como el anterior, que corresponde al narrador, a su familia y nos lleva al pasado, a las evocaciones, a conocer los componentes de la misma.

Estos dos discursos ponen de manifiesto los dos mundos, distintos, diferentes, que subyacen en el fondo de la novela: el mundo en general y el mundo cerrado, interno, íntimo de esta familia que muestra el autor ³.

³ Es una familia anclada en el pasado, punto que, incluso, se refleja en sus preferencias florales: lilas y peonías (Jiménez Lozano, 1993: 38, 78, 86, etc.). Únicamente puede vivir en ella misma, es decir, en su recinto; fuera sólo encuentran «el cerco» (Jiménez Lozano, 1993: 120), como afirma el narrador, es decir el silencio, la soledad. De los tres hijos, Tesa, la mayor, se fue al convento; Lita se casó pero no es feliz y sólo «es» ella cuando está con su familia, con su madre; el narrador se fue «[...] por ahí a recorrer mundo para conocerlo. Y no había mundo» (Jiménez Lozano, 1993: 108). El ser corresponsal de prensa le obligó a salir para realizar su trabajo, «Pero, ahora, estoy aquí y no volveré nunca al mundo» (Jiménez Lozano, 1993: 130). Ángela, hija de Lita y del vizconde, es como ellos, les pertenece a ellos, no a su padre, está a punto de casarse pero no lo hace por decisión de su abuela.

El discurso externo, al igual que el mundo que refleja, es superficial, frívolo, «ligero», mediocre; lo vemos en las actitudes y conversaciones de los invitados, que giran en torno a las dietas de adelgazamiento y a la celulitis y cirugía estética (Jiménez Lozano, 1993: 74-5, 136-37). Los únicos personajes que se escapan de este mundo son las dos mujeres que viven en él pero sin pertenecer a él: Ángela y su madre, Lita. Esta última: ligera, juvenil (Jiménez Lozano, 1993: 110); la primera: una niña (Jiménez Lozano, 1993: 61, 93). La focalización del narrador nos da su visión del mundo ⁴:

«Era como si todos aquellos burgueses se hubieran ido a parar a un lugar extraño» (Jiménez Lozano, 1993: 10).

El discurso interno es más complejo. En muchas ocasiones su contenido no está explícito, el autor se sirve de *paralipsis*, y la imaginación del lector debe suplir lo no escrito: no se nos da información completa, sobre todo en torno a la figura de Tesa ⁵: su actividad después de la salida del convento, el accidente que la llevó a la situación actual, país en el que se encuentra y, finalmente, el regalo que hace a Ángela y que resulta ser decisivo para que la boda no se lleve a cabo. Pero no es extraño que, sobre este último extremo, el narrador no actúe como un perfecto informante: él también desconoce este punto, tal y como muestra a lo largo de la obra (Jiménez Lozano: 1993: 34, 52, 63, 83,

Todos los componentes de la familia tienen el mismo sentimiento con respecto al exterior, mamá dice: «[...] con este escándalo de la boda hemos roto todas las amarras con el mundo» (Jiménez Lozano, 1993: 139). Se siente superior, es una defensora de las clases sociales; lo vemos cuando, empleando el sarcasmo que tanto la caracteriza, dice a los invitados:

«Como ahora todo el mundo es comerciante, tiene un buen coche para los negocios. Nosotros tuvimos un Rolls el año veinte, y no sabíamos qué hacer con él. Tuvimos que venderlo.

[...]

«Y ahora los coches parecen escarabajos, o ascensores, o ataúdes [...]. No, no hay que reírse. Sabe Dios los que volveremos sanos a casa de los que estamos aquí» (Jiménez Lozano, 1993: 62-3).

Este estado anímico hacia lo que les rodea queda claramente definido cuando, al final de la obra, el narrador dice: «Porque no nos gusta el mundo» (Jiménez Lozano, 1993: 139).

⁴ En él están incluidos no sólo los invitados, sino también todas aquellas personas que no pertenecen a la familia, por ejemplo, monseñor, del que mamá dice que es «un hombre de salón» (Jiménez Lozano, 1993: 135). El discurso de este personaje es anodino y reiterativo, sólo le escuchamos decir: «Muy bien, muy bien», «Claro, claro», «Pues muy bien» (Jiménez Lozano, 1993: 134). El espacio que corresponde a este mundo es el exterior de la ermita, al aire libre; es el espacio de la sociedad y del pasado reciente.

⁵ Toda esta falta de información crea curiosidad e interés en torno al personaje, a la vez que lo erige como eje auténtico de la novela.

87-8, 135, etc.), por lo que no se manifiesta como omnisciente. Recogiendo las palabras de Vitoux (1982: 363), diremos: «*un personnage focalisateur ne permet de faire passer dans le récit que ce qu'il est en mesure de connaître de l'histoire comme acteur, c'est-à-dire ce qui est objet de perception*».

El narrador se mueve en distintos niveles del pasado que enlaza mediante una frase (Jiménez Lozano, 1993: 117, 118), los rostros de las personas (Jiménez Lozano, 1993: 105), los niños (Jiménez Lozano, 1993: 93), una sonrisa (Jiménez Lozano, 1993: 99), algún personaje —Luzdivina, Lita (Jiménez Lozano, 1993: 60, 19)—, la humillación (Jiménez Lozano, 1993: 32-3), el canto del cuco (Jiménez Lozano, 1993: 111), la diadema de la novia (Jiménez Lozano, 1993: 10), algo que dice mamá (Jiménez Lozano, 1993: 25) o el tono de su voz (Jiménez Lozano, 1993: 93), para hacer repentinas incursiones en el presente, al que llega gracias a una música (Jiménez Lozano, 1993: 138), o por el tema de la moda en el vestir (Jiménez Lozano, 1993: 106). Y de dos situaciones, separadas por el tiempo y, aparentemente, independientes sacamos simultaneidades, relaciones, referencias, que nos permiten llegar más profundamente al interior del narrador y su familia. Este discurso interno es el del mundo interior del narrador, que se mantiene fuera del mundo en el que está inmerso el resto de personajes, de mortales; actitud en la que se reafirman los componentes de la familia, al final de la obra, al provocar la ruptura del compromiso y, por consiguiente, la no celebración de la boda. Éste es un discurso más profundo con claros ejemplos de *intertextualidad* (Plett, 1993: 65-91), al aparecer recogidas otras voces; unas veces por medio de cita manifiesta, con marcadores *explícitos*, por ejemplo, la referida a Ovidio (Jiménez Lozano, 1993: 94). Otras, son citas ocultas que, siguiendo la tipología fijada por Morawski (Plett, 1993: 76-8), consideramos eruditas; así, escuchamos las voces de Plinio el Joven, Gracián y Quevedo (Jiménez Lozano, 1993: 72), tal y como Senabre (1993: 11) recoge.

No es extraño que el discurso interno, y el mundo en el que se da, sea más rico y profundo que el externo porque en él está sumergido el narrador y éste es el que él defiende y propone como válido y auténtico. Este mundo está conformado por la casa, el hogar de los personajes de la obra, donde realmente se sienten ellos mismos: es el espacio de la familia, de lo privado, de lo íntimo. Ni el espacio externo ni el interno presionan al narrador, más bien lo «envuelven», le ofrecen el clima propicio para su vuelta a la infancia. Tienen una función simbólica, claramente apreciable cuando actitudes o estados de ánimo de los personajes se manifiestan en un lugar, en un ámbito concreto, rodea-

dos de objetos con un efecto sentimental claro (Jiménez Lozano, 1993: 11-2, 13). El espacio físico de la obra traduce oposiciones personales e ideológicas: dentro/fuera, verdad/mentira.

La novela ofrece dos situaciones lingüísticas diferentes. El hecho de que el narrador esté implicado en su objeto lo coloca en una situación lingüística *personal*⁶ —en el sentido en que se refiere a su posición—; la situación narrativa de la novela está conformada por este tipo de lenguaje y en él destacan la función actualizadora y memorística, puesto que sirve para aproximarnos a vivencias pasadas. El monólogo interior, en el que se alterna cognición y percepción (Chatman, 1990: 194-99), es la base del discurso narrativo, sirve para mostrar el mundo interior del personaje: recuerdos, vivencias, evocaciones; y está conformado por formas directas libres. Nos encontramos ante un *monólogo autonarrado* (Beltrán, 1992: 164-67), que entra en los límites de la conciencia del personaje narrador. En palabras de Tacca (1978: 138), el «yo» narrativo «[...] cuenta hechos de su pasado pero contemplados con la relativa “ajenidad” que impone el tiempo», se da «el apego de la propia identidad» y «el despego de la distancia temporal».

En la primera mitad de la novela el narrador emplea una 2.^a persona, cuya función es la de esconder el «yo»; es muestra del *monólogo autorreflexivo* (Beltrán, 1992: 176-85), del que tenemos numerosos ejemplos (Jiménez Lozano, 1993: 27-9, 61, 65, 93, etc.). En estos casos, *tú es yo*, es decir, «el interlocutor ha sido sustituido por el sujeto de conciencia» (Beltrán, 1992: 183). La relación íntima entre narrador y narratario actúa en el primero, que elige registros, formas y normas de expresión (Bobes, 1992: 75) en un tono conversacional, confidencial, familiar⁷. Así, el presente de la narración aparece marcado con verbos en 2.^a persona, del tipo «ya sabes», «¿Te acuerdas?» (Jiménez Lozano, 1993: 31, 45, 49, 53, 73, etc.), que tienen una función claramente fática, y que ya hemos recogido anteriormente. Son formas indicadoras de emotividad⁸; expresividad que, por otra parte, se ve reforzada con el

⁶ Con la aparición de los nombres-pronombres personales yo/tú y su correspondiente forma verbal en 1.^a y 2.^a persona, deícticos próximos al hablante —éste, aquí, hoy—, palabras con una clara función emotivo-expresiva —¡oh!—, además de verbos y adverbios que indican incertidumbre en el hablante.

⁷ Hay que destacar la aparición de algunos vocablos: «telena», «mezquindosa» (Jiménez Lozano, 1993: 49, 50), en la voz del narrador, que no están recogidos en el Diccionario de la RAE. En la obra también hay vocablos onomatopéyicos: «tic», «chas» (Jiménez Lozano, 1993: 94, 37).

⁸ Es significativa la aparición de diminutivos a lo largo de la novela, más abundantes en pasajes descriptivos. La mayoría de ellos se refieren a elementos que conforman el espacio (Jiménez Lozano, 1993: 48, 55, 90, 91, etc.), o bien se aplican a personajes (Jiménez Lozano, 1993: 92-3, 97) o a animales (Jiménez Lozano, 1993: 98-9). La técnica

empleo de vocativo (Jiménez Lozano, 1993: 102) e imperativo, que ponen de manifiesto la intimidad de la relación entre los hermanos (Jiménez Lozano, 1993: 15). Se da un abundante empleo de laísmo a lo largo de toda la obra, además de dos casos de loísmo (Jiménez Lozano, 1993: 98 y 138), lo cual entendemos no sólo como muestra de la atmósfera familiar del relato, sino también como rasgo caracterizador de la estrecha relación entre el paisaje y el paisanaje de la obra, ya que se desarrolla en Ávila⁹ y su provincia. Debemos señalar que el laísmo aparece tanto en el monólogo del narrador como en boca de otros personajes (Jiménez Lozano, 1993: 74, 105, etc.).

La situación lingüística personal de la obra se alterna con otra *impersonal*¹⁰, en el sentido de que gira en torno a los otros, no en torno al yo/tú. A lo largo de la obra se produce la alternancia de los dos niveles narrativos —personal e impersonal—, por lo que nos encontramos ante constantes *interferencias textuales* entre el texto del narrador y el del actante. En el discurso base de la novela, tanto el nivel narrativo como el de focalización están en el 1.º nivel. Cuando se pasa a la situación lingüística de los personajes, estamos ante una situación de lenguaje personal de 2.º nivel, ante una situación dramática, ante el *diálogo* (Bal, 1990: 142-47).

El narrador se sirve de este *proceso de interacción* (Bobes, 1992: 66) para dar la voz a los personajes y, así, aproximarlos al receptor y hacer más viva la situación. A este nivel llegamos mediante indicadores concretos —dos puntos, comillas, etc.—; los verbos más frecuentes, que se emplean como signos de cambio de nivel, son verbos de dicción: «contestar», «añadir», «preguntar»..., que no muestran expresividad en el hablante. Verbos que indican el estado anímico del sujeto, como: «advertir», «excusarse», «susurrar», «suplicar»..., son menos abundantes. Para llegar a un tercer bloque, muy reducido, formado por verbos de mandato, como «ordenar», que aparecen en boca de mamá (Jiménez Lozano, 1993: 50) y del vizconde, su yerno (Jiménez Lozano, 1993:

del diminutivo no es exclusiva de esta novela, el autor la ha empleado con anterioridad (Jiménez Lozano, 1985: 14, 15, 19, etc.; 1988: 22, 58, 85, etc.).

⁹ Enclave que el autor en ningún momento indica. No obstante nos hemos atrevido a identificar algunos de los lugares que aparecen: el hotel (Jiménez Lozano, 1993: 98), sin nombre, es el hotel Roma, hoy desaparecido, sito en la calle Alemania, n.º 3; «Villa Esther» (Jiménez Lozano, 1993: 116-17) quizá sea la casa situada en la Bajada a San Nicolás, cerca del hospital —hoy residencia de ancianos—, cerca también del mercado de la fruta —Plaza de Pedro Dávila— y del Seminario —Colegio de San Millán en la actualidad—.

¹⁰ Con el empleo de la 3.ª persona él/ella acompañada de verbos pretéritos, además de defectivos que no indican gran proximidad con respecto a la persona que habla —ése, el día después, etc.—; aquí no hay elementos que muestren emotividad por parte del sujeto emisor.

111, 132), —auténticos antagonistas— que muestran el carácter de ambos; en boca de mamá, personaje difícil de doblegar, también aparece el verbo «quejarse» (Jiménez Lozano, 1993: 99). El diálogo es muy frecuente a lo largo de la obra, por lo que se producen constantes alternancias o encabalgamientos entre el monólogo interior del narrador y el diálogo (Beltrán, 1992: 84), y hay que señalar que, la mayoría de las veces, el cambio de nivel narrativo implica cambio de focalizador. Estos cambios son frecuentes y el 2.º focalizador es cualquier miembro de la familia, sin seguir un orden preestablecido. Dichas alternancias dan lugar a superposiciones temporales y a un paralelismo de las acciones, lo que produce «simultaneidad rítmica», es decir, que «en un presente único de lectura» percibimos «lo que ha ocurrido en dos tiempos distantes» (Bobes, 1992: 234-35).

En los cuatro primeros capítulos, el hablante más frecuente en los diálogos es mamá, para dejar paso, en la segunda parte, a Tesa ¹¹. Los nexos de unión entre el monólogo envolvente y los diálogos transmitidos son la repetición de un mismo lexema (Jiménez Lozano, 1993: 117) o de una frase (Jiménez Lozano, 1993: 118). Y, mientras que aquél está situado en un primer plano, los diálogos se enclavan en un segundo, por lo que se presentan no como proceso *in fieri*, sino como un proceso acabado, un discurso cerrado, referido (Bobes, 1992: 119-23), con lenguaje directo, temporalidad en presente y espacio limitado y concreto: el de las personas que dialogan (Bobes, 1992: 238). En parte de los diálogos el narrador actúa de «tapado» (Bobes, 1992: 89-94), es decir, de sujeto oculto, lo que le permite conocer información que, de estar presente, nunca obtendría (Jiménez Lozano, 1993: 8); al estar en «zona de acecho», puede oír lo que, de otra forma, no oiría. Estos diálogos con narrador oculto son caracterizadores de los personajes y de los ambientes sociales que, en la obra, se dan.

Frecuentemente, las voces de los actores invaden el 1.º nivel, el del narrador; el aquí y el ahora del personaje hablante se traslada al aquí y al ahora del narrador. Estamos ante la interferencia textual más común: el *estilo indirecto* (EI), también frecuente en la obra (Jiménez Lozano, 1993: 29, 54, 58, 59, 71, etc.), y que muchas veces carece de *verbum dicendi* y de conjunción, aunque sí aparecen verbos de comunicación que, aun sin introducir este estilo, hacen referencia a actos de habla. En ocasiones, el narrador se adueña de la voz del personaje y asume la afirmación, pero sin adquirir las categorías de tiempo y espa-

¹¹ Nótese lo recogido en nota 1, en torno a la figura de mamá y de Tesa, y en nota 5.

cio del actor (Jiménez Lozano, 1993: 59, 61, 68-9, etc.); estamos ante la *oratio quasi obliqua* (Reyes, 1984: 198-206).

Otras veces, el narrador atenúa la afirmación de lo trasladado mediante el empleo del condicional (Jiménez Lozano, 1993: 40) para, con esta forma verbal, mostrarnos «su» no compromiso respecto de lo dicho por los personajes (Bajtín, 1991: 133), o la suposición de las palabras de éstos; su papel es el de simple retransmisor. La técnica empleada es la *oratio obliqua* (Reyes, 1984: 83-4).

En varias ocasiones el relato del narrador lo vemos salpicado de palabras o frases cortas de los personajes, que aparecen entrecomilladas (Jiménez Lozano, 1993: 22, 31, 40, 45, 86, 87, 94, 102, 103, etc.); ello es muestra de *discurso del personaje disperso en la narración* (Beltrán, 1992: 112-16), que sirve para darnos a conocer la concepción del mundo, el «horizonte ideológico social» de los personajes (Bajtín, 1991: 226). El hecho de que la cita entrecomillada sea una palabra o una frase corta muestra que es una transcripción fiel de lo dicho por el personaje, algo muy repetido por él, no una versión del narrador¹². También se da algún caso de *discurso ajeno referido por un personaje* (Beltrán, 1992: 90), en donde se reproducen palabras ajenas dentro del discurso propio —de los personajes— (Jiménez Lozano, 1993: 8, 95).

El *estilo indirecto libre* (EIL) aparece frecuentemente; en él, el aquí y el ahora del narrador se trasladan al tiempo y al espacio del hablante, del personaje (Jiménez Lozano, 1993: 9, 29-30, 48, 55, etc.). Cuando este EIL, focalizado por el narrador y totalmente unido a la conciencia de los personajes, suprime toda referencia a la percepción o inteligencia, desemboca en el *monólogo interior* del personaje (Tacca, 1978: 80-82), en el que la perspectiva se fija en su punto de vista, ya no en el del narrador (Jiménez Lozano, 1993: 39¹³); no obstante, esta técnica no es muy frecuente. Dado que los dos niveles narrativos están fuertemente relacionados, en ocasiones, es difícil delimitar¹⁴ si estamos ante

¹² En ocasiones, lo entrecomillado reproduce algo escrito, por ejemplo: aludiendo a los panteones, al fragmento de una carta o a una leyenda en latín (Jiménez Lozano, 1993: 30, 97, 87); siempre sin *verbum dicendi*. Hay que aclarar que en ninguno de estos tres casos el narrador lee el texto escrito, simplemente lo recuerda; ello indica que su pasado ha quedado grabado en él.

Hay un sintagma, «la vieja», que aparece entrecomillado y tiene un valor distinto a todos los demás a los que nos hemos referido. Esta palabra, en el pensamiento del vizconde —yerno de mamá— y en boca de los invitados (Jiménez Lozano, 1993: 9, 8), tiene un fuerte matiz despectivo y, obviamente, es la que emplean para referirse a mamá, con lo que muestra ser poco afectos a su persona.

¹³ Aunque se da dentro de un diálogo, mamá se hace la pregunta y se da la respuesta; es ella, no el narrador, quien focaliza su pasado, y deja fluir su conciencia.

¹⁴ Hay fragmentos en los que no es fácil distinguir los distintos tipos de voces

EIL o ante un texto «puro» del narrador; y esta «neutralización» o «unificación» textual fortalece la unión entre personajes y narrador, además de hacernos confiar aún más en la autoridad de este último (Chatman, 1990: 222).

En el texto básico —del narrador— se intercalan otros textos, *descripciones*, que interrumpen la línea de la historia presentada y se insertan en la misma; los temas están dedicados a espacios y lugares cerrados. Así conocemos lo que guardan los desvanes de la casa y la atmósfera de la cocina (Jiménez Lozano, 1993: 25-8 y 94); buena muestra de estilo nominal en ambos casos y de ritmo marcado con series binarias en el primero. El cuarto de la plancha y el interior de la casa y su decoración (Jiménez Lozano, 1993: 88-9 y 101-103) son otros ejemplos de este tipo de descripciones. Espacios abiertos, como la panorámica de la finca o una cacería (Jiménez Lozano, 1993: 48-9 y 53) también hacen su aparición.

A veces, el narrador mira, observa a los invitados y reproduce lo que ve (Jiménez Lozano, 1993: 35), o recuerda a miembros de su familia (Jiménez Lozano, 1993: 36-7), por lo que hay descripciones de personas ¹⁵. Su físico (Jiménez Lozano, 1993: 103-104), su conducta: caridad de mamá con los pobres (Jiménez Lozano, 1993: 56-7), actitud de papá con los servidores (Jiménez Lozano, 1993: 73). Con todas estas descripciones el discurso queda adornado, a la vez que se crea una memoria activa en el desarrollo de la acción (Garrido Domínguez, 1993: 236-237). Algunas descripciones están acompañadas de adjetivación extensa y de enumeraciones que colaboran al estilo nominal, ya indicado, y a crear un *tempo* lento. A todo esto hay que añadir el ritmo lento de pensamiento, con lo que tenemos una novela de ritmo emotivo.

Predominan las descripciones de elementos internos, familiares, íntimos, como lo es el conjunto de la novela. Lo descriptivo se capta sensorialmente y, aquí, los datos dominantes son visuales (Jiménez Lozano, 1993: 25-9, 69, 81-2, etc.), en primer lugar, y acústicos (Jiménez Lozano, 1993: 53, 109, 133, etc.), en segundo, sin olvidar los olfativos (Jiménez Lozano, 1993: 53). La actitud subjetiva del narrador al mostrar paisajes, objetos, personas, anteponiendo el tamiz de las impresio-

—citada, referida, narrada—; así, el parlamento de uno de los personajes, Luzdivina (Jiménez Lozano, 1993: 45-6), pasa por EI, ED para desembocar en un monólogo, sin olvidar esconder el «yo» tras un *monólogo autorreflexivo*, por lo que nos encontramos en una situación de *heterodiscursividad* (Beltrán 1992: 69, 92-3).

¹⁵ En la descripción de los invitados (Jiménez Lozano, 1993: 20, 109-110), de monseñor y de la Princesa (Jiménez Lozano, 1993: 153 y 26), tenemos, de nuevo, estilo nominal y enumeración.

nes que en él provocan, es muestra de su elección estética, además de su compromiso ético e ideológico y de su visión y postura ante el mundo de alrededor.

En la obra se da una fuerte *reducción temporal*, en la que rememora el pasado y deja constancia de que vive en la prolongación del ambiente de su infancia y adolescencia ¹⁶ (Tacca, 1978: 111-112), al igual que los otros miembros de la familia, incluida la amiga de Tesa, María. Viven aferrados al pasado; la añoranza y melancolía de esa edad perdida queda patente a lo largo de la novela:

«¿Dónde estaban allí las muertas sonrisas de la infancia y de la adolescencia cándida: la casa de muñecas, los Reyes Magos, el rubor, los pájaros caídos del tejado, los «ahorí» del escondite, tardes de lluvia con los trenes eléctricos o leyendo cuentos, el aro, el corro, la perra Nola luego envenenada?» (Jiménez Lozano, 1993: 29).

«Y luego, pasado el tiempo, es cuando te das cuenta, ¿no? Entonces, lo que nos entusiasmaba era envolvernos en las sábanas para disfrazarnos de Reyes Magos, de moros o de fantasmas los tres: Lita, tú y yo» (Jiménez Lozano, 1993: 90).

Pero lo que destaca el narrador a lo largo de toda la obra es el dolor que le produjo la marcha de Tesa al convento, cuando él, menor que su hermana (Jiménez Lozano, 1993: 102), tenía diecisiete años (Jiménez Lozano, 1993: 36); así leemos:

«Y ¿sabes? Siempre estuvo en mi corazón ese golpe, y nos contagiaste a todos, vaciaste el mundo en que vivíamos. Arruinaste la cocina, cerraste los armarios, metiste el coche en el garaje como una antigualla: decoloraste la vida entera de la casa, porque nos enseñaste que todo era innecesario al atravesar aquella puerta» (Jiménez Lozano, 1993: 37).

La proximidad espiritual a la infancia también la plasma mediante la técnica del contraste, al destacar lo negativo de la madurez (Jiménez

¹⁶ El narrador no sigue un orden temporal, el fluir de su conciencia se halla en completa libertad; así, conocemos que Tesa no puede aguantar la vida del convento y lo abandona (Jiménez Lozano, 1993: 78-9), antes de asistir a su ingreso en el mismo. Se nos informa de la marcha de Tesa, de la muerte de papá y de la boda de la tercera hermana, Lita, madre de Ángela (Jiménez Lozano, 1993: 29). Observamos un desajuste cronológico en la aparición de estos acontecimientos. En varios pasajes (Jiménez Lozano, 1993: 29, 119 y 132) leemos que el orden en el que acontecieron fue: marcha de Tesa al convento, muerte del padre y boda de Lita; mientras que en una ocasión (Jiménez Lozano, 1993: 51) se nos dice que, cuando Tesa y Lita abandonan el hogar, el padre aún no ha muerto.

Lozano, 1993: 21); lo pone en boca de papá, con lo que una vez más muestra el mundo cerrado de la familia, en el que sus miembros comparten ideas-y opiniones.

Y ya, para terminar, recogemos las palabras de Bajtín (1991: 177), al afirmar que estamos ante un híbrido novelesco, ante un «sistema de combinaciones de lenguajes organizado desde el punto de vista artístico», un «híbrido intencional y consciente». Siguiendo la teoría de dicho autor (Bajtín, 1986: 169), incluimos esta obra dentro del género retórico de la *diatriba*, construido «en forma de conversación con un interlocutor ausente, lo cual conduce a la dialogización del mismo proceso del discurso y del pensamiento». Las voces de la obra son «unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela» (Bajtín, 1991: 81, 141). El lenguaje social de la misma nos ofrece una perspectiva sociolingüística concreta, nos muestra el *ideologema* social de la obra y, así, los discursos que en ella aparecen son símbolos de los dos mundos sociales en los que ésta se desarrolla, son puntos de vista con una significación social (Bajtín, 1991: 150 y 171-74); han perdido su intencionalidad directa para integrarse en la intencionalidad de la novela. Son voces que crean un fondo y, por encima de todas ellas, destaca la voz del narrador.

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E.
 — (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
 BAL, M. (1977). «Narration et focalization. Pour une théorie des instances du récit». *Poétique* 29, 107-127.
 — (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 3.ª ed.
 BELTRÁN ALMERÍA, L. (1992). *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.
 BOBES NAVES, M.ª del C. (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
 CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
 GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
 GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
 JIMÉNEZ LOZANO, J. (1985). *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325-1402)*. Barcelona: Anthropos.
 — (1988). *El grano de maíz rojo*. Barcelona: Anthropos.
 — (1993). *La boda de Ángela*. Barcelona: Seix Barral.

- PLETT, H. (1993). «Intertextualidades». *Criterios*, julio, 65-94. (Orig. (1991). «Intertextualities». En *Intetextuality*, Heinrich F. Plett (ed.), 3-29. Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter).
- REYES, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- SENABRE, R. (1993). Reseña de *La Boda de Ángela*, J. Jiménez Lozano. *ABC Cultural* 104, 11.
- TACCA, O. (1978). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 2.^a ed.
- VILLANUEVA, D. (1977). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Bello.
- VITOUX, P. (1982). «Le jeu de la focalisation». *Poétique* 51, 359-368.

ANÁLISIS FORMAL DE LA HISTORIA APOLLONII REGIS TYRI

María Victoria Fernández-Savater Martín

(UNED, Madrid)

Entre las diversas obras que integran el mundo de la novelística antigua, destaca por su originalidad, no ciertamente por su calidad, la *Historia Apollonii regis Tyri* ¹. La originalidad de este breve relato es fácil de apreciar tras la lectura de las novelas griegas y latinas ²: las diferencias que separan a las unas de las otras son notables y de diversa índole; pues bien, en la línea divisoria, oscilando, se encuentra este singular relato que por un lado parece pertenecer, sobre todo por su temática, a la tradición griega y que sin embargo está en latín.

¹ Esta breve novela, de estilo escueto y sencillo, era prácticamente desconocida hace quince años, cuando Carlos García Gual me habló de su existencia y me propuso su estudio como tema para mi tesis doctoral. Últimamente el interés por ella ha aumentado de forma llamativa, y se ha convertido en objeto de numerosos estudios que han engrosado su hasta el momento escasa bibliografía. Ésta es recogida y comentada en mi tesis *La Historia de Apollonii regis Tyri. Análisis temático y estructura novelesca*, presentada en la UNED, 1993.

² La «Biblioteca Clásica Gredos» ofrece excelentes traducciones de todas ellas acompañadas de completas y utilísimas introducciones.

Los datos fidedignos que acerca de ella poseemos son muy pocos por lo que la obra ha sido objeto de todo tipo de especulaciones. De entre todos los juicios sobre ella vertidos, fueron dos, en los que numerosos investigadores insisten, los que me llevaron a realizar este análisis: a) la obra está falta de coherencia y presenta débil motivación interna (cuando gozó de una inusitada popularidad en su historia posterior), y b) parece una novela griega (cuando la estructura de ésta gira alrededor de dos héroes —los jóvenes enamorados que se reparten el protagonismo y las aventuras—).

«Par où commencer?»³. Sin duda tendría que estudiar la estructura del relato, pero qué dirección tomar era sin duda el problema sobre todo teniendo en cuenta las palabras de Barthes: «en análisis estructural no existe un método canónico comparable al de la sociología o al de la filosofía, de tal manera que aplicándolo a un texto pueda hacer surgir la estructura»⁴. Unas palabras de Starobinski⁵ vinieron entonces en mi ayuda, y decidí a partir de ellas plantearle al texto en cuestión una serie de preguntas *interesadas* que le hicieran responderme bajo la forma de una determinada estructura. Necesitaba saber cuál era la *espiná dorsal* que recorre y sustenta la novela; responder a esta pregunta es difícil si tenemos en cuenta la cantidad de materiales que en ella aparecen, pero no es imposible si conseguimos distinguir lo que Aristóteles⁶ llama *argumento* de los *episodios* en los que éste se encuentra desarrollado: «En cuanto a los argumentos,... es preciso esbozarlos, en general, entonces y sólo después introducir los episodios y desarrollar [el argumento]» (*Poet.* 1455b). Seguidamente y para nuestra satisfacción, como tantas veces en su *Poética*, Aristóteles no se limita a exponer una teoría, sino que nos aclara con un ejemplo, en este caso con la exposición del argumento de *Ifigenia* y la *Odisea*⁷.

³ Título de un artículo de Barthes dedicado al análisis estructural, publicado en la revista *Poétique* 1, (1970).

⁴ El párrafo pertenece al citado artículo de la revista *Poétique*.

⁵ «Las estructuras no son cosas inertes ni objetos estables, surgen a partir de una relación que se establece entre el observador y el objeto, se suscitan en respuesta a una pregunta preliminar, y en función de esta pregunta que se pone a las obras, se establecerá el orden de preferencia de sus elementos descifrados. Al contacto con mi pregunta es cuando las estructuras se manifiestan y se hacen sensibles en un texto fijado hace mucho tiempo en la página de un libro. Los diversos tipos de lectura eligen y sacan del texto las estructuras *preferenciales*» (Starobinski en respuesta a la encuesta sobre *Strukturalismo e crítica*, p. XIX, ed. Il Saggiatore, *Catalogo General* 1958-1965).

⁶ Para las citas de la *Poética* de Aristóteles empleamos la edición de García Yebra (1974).

⁷ «En efecto, en la *Odisea* el argumento no es largo: alguien pasa alejado de su patria muchos años, cuidado por Poseidón y solo, y mientras tanto las cosas en su casa transcurren de tal manera que sus riquezas son consumidas por unos pretendientes y su hijo es objeto de insidias, y él llega tras ser víctima de todo tipo de tempestades y haciéndose reconocer por algunos se lanza al ataque, y él mismo se salva y destruye a los enemigos».

Esta diferencia que Aristóteles establece entre argumento y episodios es precursora de los modernos sistemas empleados para el análisis de textos narrativos. En cierta forma los acontecimientos que constituyen el *argumento* de Aristóteles se acercan a lo que serían los *motivos ligados*⁸ de la fábula en Tomachevsky, o las *funciones cardinales*⁹ de la historia en Barthes. De estas *funciones* dice Barthes que son las verdaderas bisagras de la narración. Por su parte, Tomachevsky (1982: 186), asegura que los motivos de una obra pueden ser heterogéneos: «Basta con parafrasear la fábula de una obra para comprender inmediatamente qué es lo que se puede eliminar sin perjudicar la coherencia del relato y lo que, por el contrario, no se puede omitir sin destruir el nexo casual entre los acontecimientos». Estos motivos que no se pueden omitir son los *motivos ligados*.

Los episodios de Aristóteles se corresponderían en cierta forma con los *motivos libres* de Tomachevsky o las *catálisis* de Barthes¹⁰.

También Aristóteles nos señalaba la presencia de elementos fundamentales e insuprimibles en la fábula: «la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y, que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal manera que, si se traspone o suprime una parte, se altera y disloque todo, pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo» (*Poet.* 1451a 30-35).

Al hablar de funciones o motivos y de las relaciones y nexos que entre ellas se establecen, tenemos necesariamente que referirnos a otras dos

⁸ El término *motivo* es polisémico. El sentido en que Tomachevsky lo usa aquí responde a esta definición: «En la descomposición de la obra en partes temáticas, llegamos por último, a las partes no descomponibles, a las divisiones más reducidas del material verbal... El tema de una parte indivisible de la obra se llama motivo» (1982: 185). Propp (1985), quien estudió rigurosamente los motivos (en el sentido de Tomachevsky), creó para ellos el nuevo término de *función* y la definió como «lo realizado por un personaje determinado desde el punto de vista de su significado para el desarrollo de la intriga» (1985: 32). No se trata ahora del motivo literario, elemento recurrente en una obra o en varias. El mismo Tomachevsky (1982: 185-186) aclara que «el término motivo empleado por la poética histórica en el estudio comparativo de las tramas «errantes»,... es sustancialmente distinto de la acepción aquí adoptada... En el análisis comparativo de los motivos, se define como motivo una unidad temática que se repite en diversas obras». Sobre esta acepción de motivo cf. Kayser, 1978: 75-78, y Segre, 1985: 339-366.

⁹ Barthes (1974: 20), distingue dos tipos de *funciones*, las *cardinales* que constituyen el verdadero *nudo* del relato y las *catálisis* que llenan el espacio narrativo que separa las funciones-nudo. Estas funciones tienen como correlato unidades del mismo nivel, son funciones *distribucionales*. Existen otras funciones, que Barthes denomina *integradoras*, y que adquirirán todo su sentido, su funcionalidad, en un nivel superior, en el nivel del discurso.

¹⁰ *Motivos libres* son aquellos que se pueden eliminar sin perjudicar la integridad de la relación causal-temporal de los hechos (Tomachevsky, 1982: 186). Las *catálisis* no hacen sino «rellenar» el espacio narrativo que separa las funciones bisagra.

estructuras que emergen ante nosotros y son, como los conceptos anteriores, objeto de estudio de la *narratología*: la *fábula* y la *trama* ¹¹.

La *trama* es la exposición de los acontecimientos narrados en el orden en que se encuentran en el texto. La *fábula* es la exposición de los mismos acontecimientos en orden cronológico y lógico ¹².

1 ANÁLISIS

1.1. Método de análisis

Todorov basándose en esta división en dos nociones, propone un estudio de la obra literaria en dos grandes niveles: el nivel de la *historia* que comprende la lógica de las acciones y una sintaxis de los personajes, y el nivel del *discurso* que abarca los tiempos, los aspectos y los modos del relato.

Estos dos términos designan pues dos planos diferentes en el análisis de la obra literaria, aunque ambos están íntimamente relacionados, y es precisamente el estudio de la relación entre los dos planos, la que dará mayor sentido a un análisis. Sin embargo, en este momento de nuestro estudio y guiados por la finalidad concreta de determinar esa *espinas dorsal*, ese *esqueleto* de la obra, en resumidas cuentas: *el argumento* de Aristóteles y la lógica interna que rige el relato, nos moveremos en el plano de la *fábula* ¹³. Pero es que además queremos determinar también los personajes que, como señala Tomachevsky (1982: 204), enlazan los diversos motivos; observaremos entonces en qué personaje/s se agrupan un mayor número de acontecimientos o, de nuevo en palabras de Tomachevsky, a qué personaje pertenecen los motivos. A la vez nos será posible apreciar las relaciones entre los personajes, las coincidencias espaciales a las que Bajtin concede tanta importancia en

¹¹ Los primeros en separar las dos nociones fueron los formalistas rusos. Estas estructuras son designadas con diferentes términos: *fábula* y *trama* (Tomachevsky), *historia* y *discurso* (Todorov), *historia* y *relato* (Genette), *fábula* e *historia* (Bal).

¹² «La *fábula* es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la *trama* es el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación que se presentan en la obra» (Tomachevsky, 1982: 186).

¹³ Pese a nuestra intención inicial, en ocasiones nos es difícil determinar con seguridad en cuál de los niveles nos movemos y si estando en uno hemos invadido el otro. Esto al menos nos servirá para constatar fehacientemente la fortísima interrelación entre ambos niveles.

el cronotopo de las novelas antiguas¹⁴. Finalmente veremos el tiempo que cada uno permanece en la *fábula* y en la *trama*. Todo ello nos llevará a localizar al héroe¹⁵.

Intentando conseguir estos objetivos emprendemos un análisis que sabemos es *personal*, pero que no es finalmente más que el resultado de una reflexión detenida sobre los métodos de análisis del relato propuestos por eminentes estudiosos¹⁶.

1.1.1. Explicación de nuestro método de análisis

1) Pretendemos caracterizar, entre todos los *acontecimientos*¹⁷ narrados, aquellos que constituyen la estructura de la *fábula*.

2) Escogeremos los acontecimientos narrativamente determinantes, tal como se pueden deducir del texto una vez eliminados los no determinantes, e indicaremos la relación de causalidad entre ellos.

¹⁴ Cf. Bajtin (1989: 250 y ss.).

¹⁵ Mucho se ha discutido acerca de la figura del héroe y su definición. Se ha apuntado como criterio de elección del héroe la capacidad del lector para identificarlo. Pero ésta difiere mucho de un lector a otro. Sobre la caracterización del héroe cf. Tomachevsky (1982: 204-207).

Bal (1987: 100) propone para distinguir al héroe observar si sobresale del modo siguiente:

- Calificación: Información externa sobre la apariencia, la psicología, la motivación y el pasado.

- Distribución: El héroe aparece con frecuencia en la historia, su presencia se siente en los momentos importantes de la *fábula*.

- Independencia: El héroe puede aparecer sólo o tener monólogos.

- Función: Ciertas acciones sólo le competen al héroe: llega a acuerdos, vence a oponentes, desenmascara a traidores, etc.

- Relaciones: Es el que más relaciones mantiene con los otros personajes.

Si atendemos a estos aspectos, evidentemente, en nuestra novela el personaje Apolonio sobresale en todos ellos sobre los demás con mucha diferencia. No hay ningún otro personaje que se le pueda comparar en presencia, relaciones con los demás actores, intervenciones en solitario y asunción de funciones propias de un personaje central.

¹⁶ Las influencias más sobresalientes se aprecian a simple vista, otras de las que ya ni siquiera yo soy consciente, sin duda están ahí. Ya he hablado de Aristóteles, de Tomachevsky (1982) y Barthes (1974), fuentes inagotables de ideas. Junto a ellos están las lecturas de Propp (1985), Bremond (1966) y Hendricks (1973), siguiendo a los cuales esboqué análisis parciales o totales de esta novela. Me interesaron también los modelos actanciales, sobre todo de Greimas (1966) por la importancia que conceden a la actuación de los personajes. Finalmente, Bal (1987) y su apertura a diferentes formas de análisis fue un gran estímulo.

¹⁷ Para designar hechos y acciones, que son el objeto principal del análisis de textos narrativos, emplearemos el término *acontecimientos* tomado de Aristóteles, porque nos parece que engloba bien los dos anteriores.

3) Distinguiremos entre las sucesiones *post hoc* y *propter hoc* que ya indica Propp, así como la causalidad *post hoc ergo propter hoc* de la que habla Barthes ¹⁸.

4) Los acontecimientos determinantes estarán expresados por una serie de frases-núcleo, de paráfrasis ¹⁹.

5) Especificaremos en todo momento el personaje o personajes relacionado/s con los acontecimientos.

6) La presencia de los personajes en la *fábula* y en la *trama* quedará reflejada en el esquema.

7) Por último agruparemos los acontecimientos en lo que vamos a llamar *bloques narrativos* que actuarán a modo de *secuencias* ²⁰, y les daremos una denominación ²¹.

1.2. Esquema de acontecimientos

Las páginas siguientes recogen en un esquema los acontecimientos que consideramos principales, los personajes protagonistas de ellos y

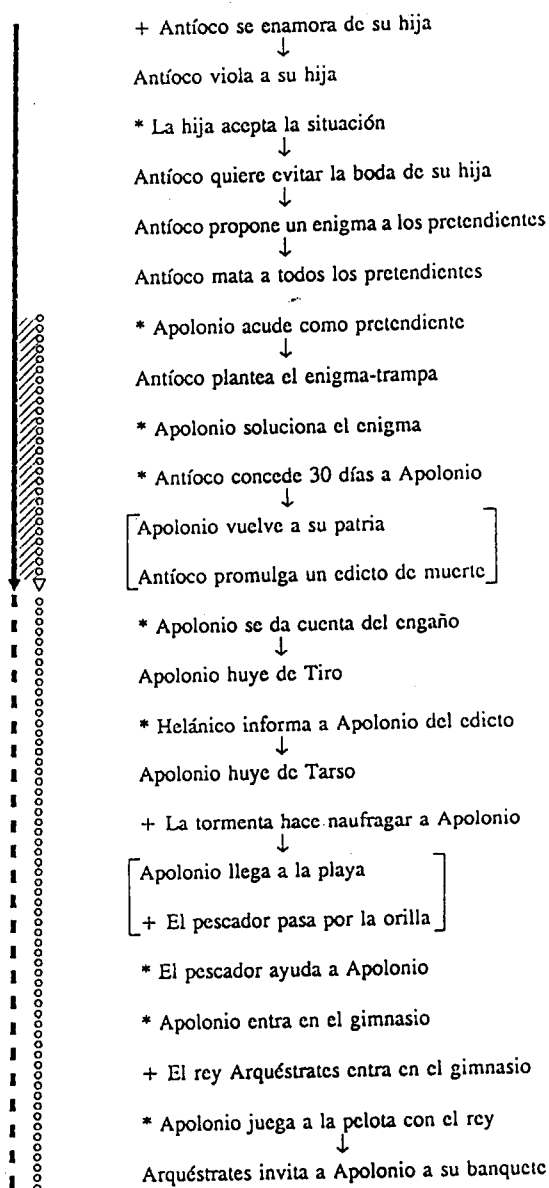
¹⁸ Barthes cuando habla de sus causalidades señala que en las narraciones se generaliza una especie de *post hoc, ergo propter hoc*: «...el resorte de la actividad narrativa es la confusión misma entre la secuencia y la consecuencia, dado que lo que viene *después* es leído en el relato como *causado por*; en este sentido el relato sería una aplicación sistemática del error lógico denunciado por la Escolástica bajo la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que bien podría ser la divisa del Destino, de quien el relato no es en suma más que la «lengua» (Barthes, 1974: 20). Según Segre (1985:128), muchas veces una sucesión de hechos es interpretada casualmente por nuestro instinto (compartido y aprovechado por el escritor) para explicar lo que en rigor no es explicable.

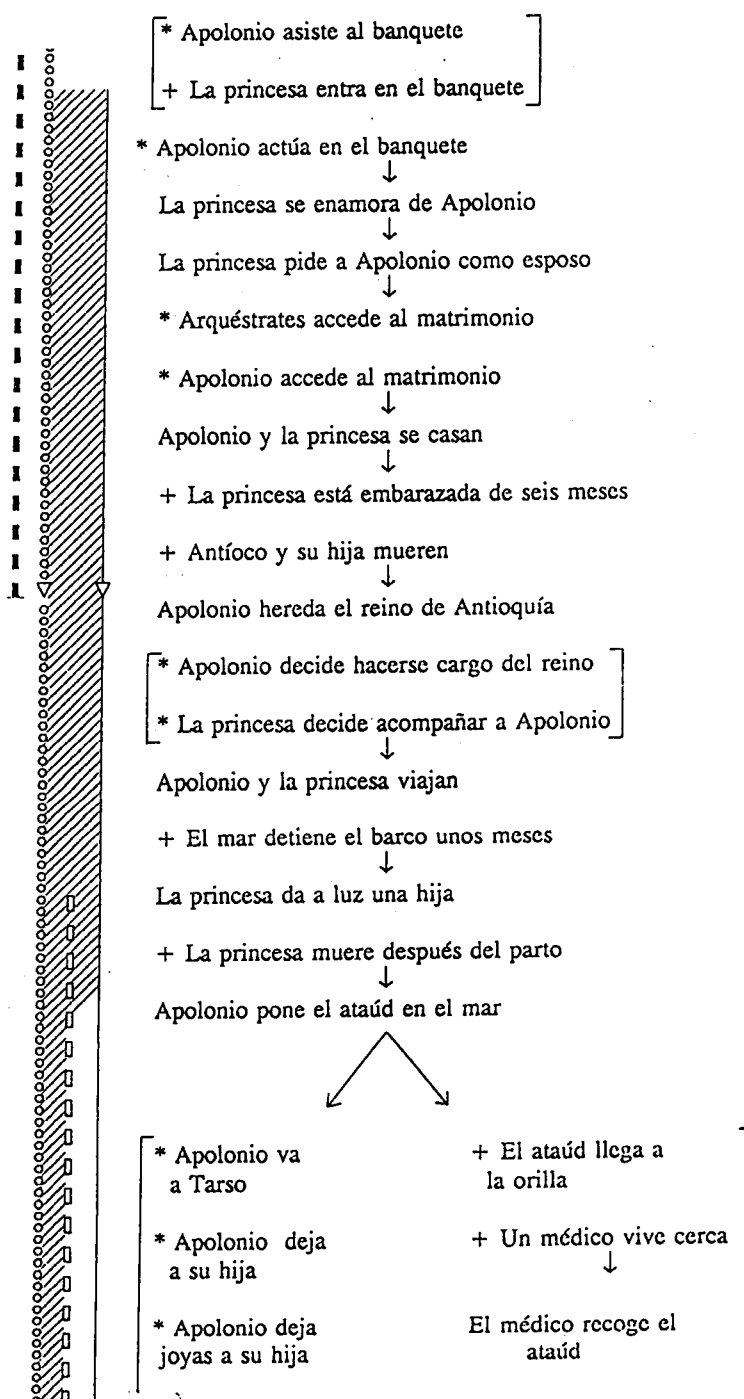
¹⁹ «La paráfrasis prohibida para el contenido lingüístico de una frase, ... se convierte en un instrumento indispensable para describir los contenidos textuales» (Segre, 1985: 107). «Frente a una acción verbal narrada, en forma verbal o de cualquier otro modo, el crítico y el lingüista no pueden sino repetir la acción llevada a cabo por cualquier oyente o lector: reformular o «sumariar» mentalmente el contenido del discurso narrativo. Se producen así reformulaciones metanarrativas, en sustancia, paráfrasis... se intentará reducir al máximo la arbitrariedad de dichas paráfrasis, pero no se puede encontrar medio más objetivo para caracterizar las acciones» (Segre, 1985: 300). Cf. Hendricks (1973), *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*, Mouton, La Haya, París.

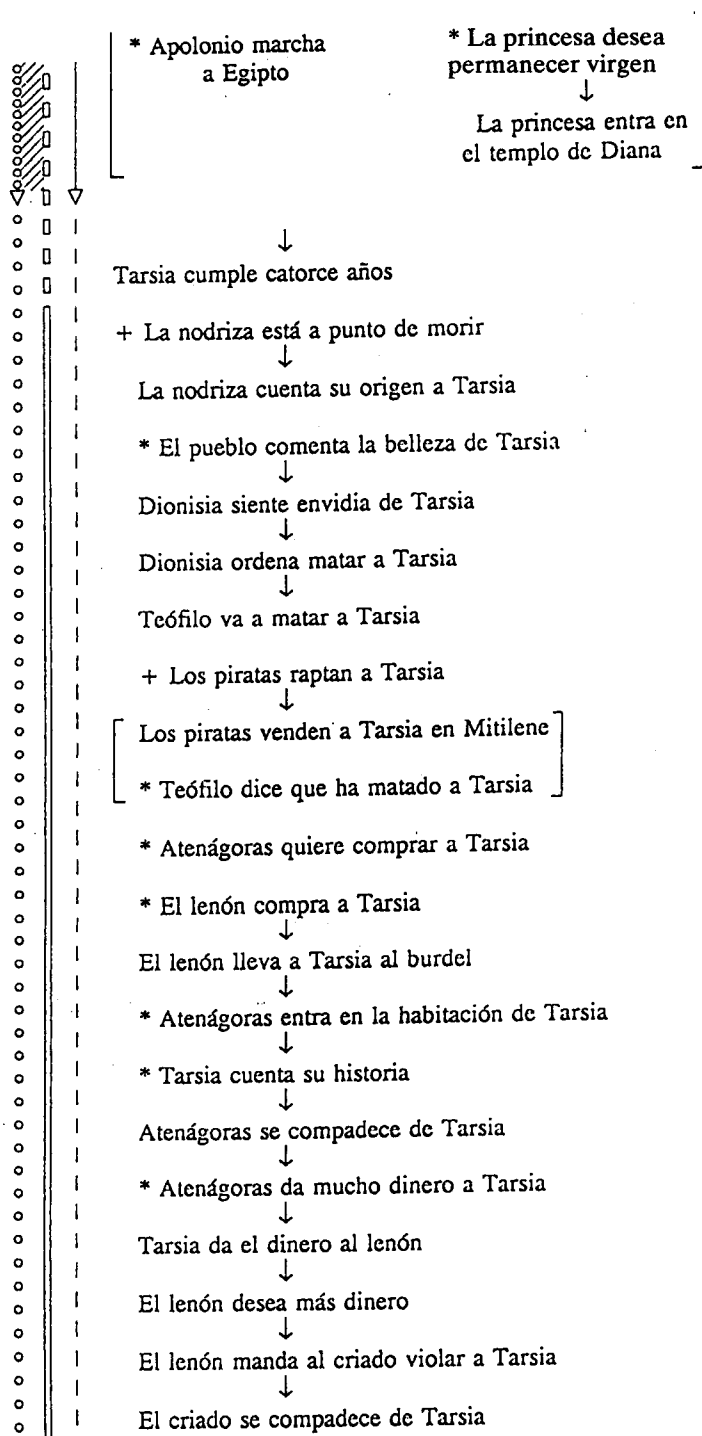
²⁰ Con este concepto se refiere Propp (1985: 121) a la sucesión de funciones que componen un cuento simple o cuento de una sola secuencia. Barthes (1974: 25), siguiendo a Bremond (1974), la define como una sucesión lógica de núcleos unidos entre ellos por una relación de solidaridad.

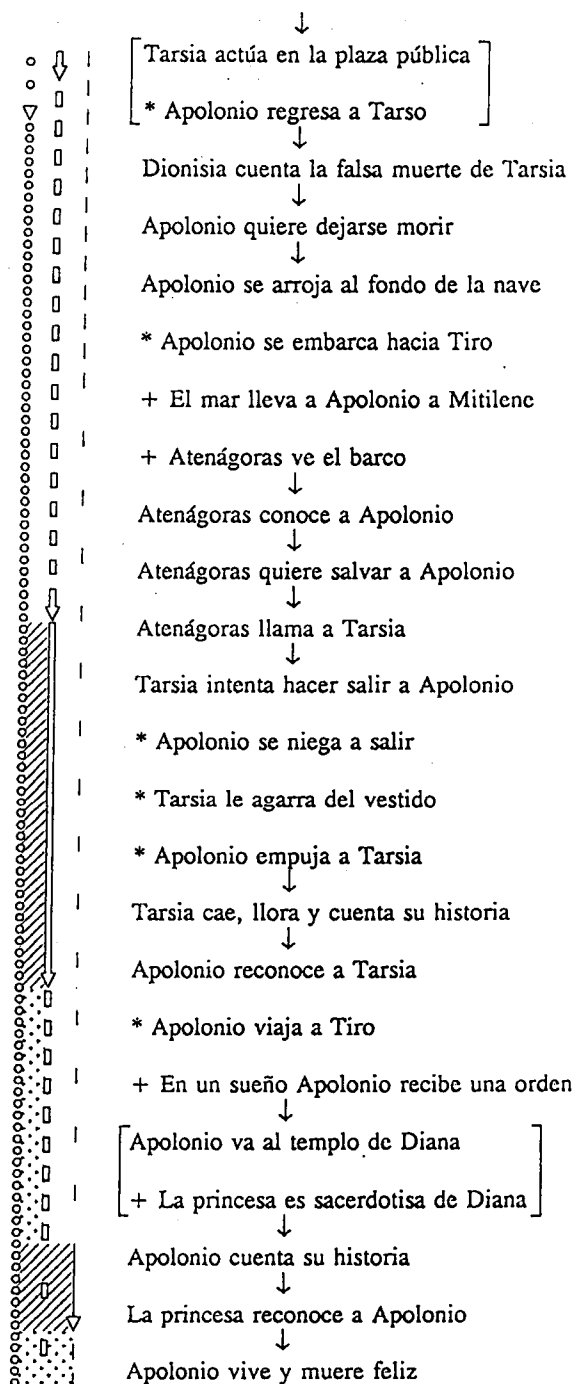
²¹ «La secuencia es, en efecto, siempre nombrable... es posible imaginar que forman parte de un metalenguaje interior al lector..., el cual capta toda sucesión lógica de acciones como un todo nominal...: la lógica cerrada que estructura una secuencia está unida a su nombre indisolublemente» (Barthes, 1974: 26).

lo que hemos llamado su línea temporal. Se señalan también los acontecimientos que pensamos son causados por *iniciativa*, *fortuna* o *acontecimiento/s precedente/s* y los que ocurren en acción paralela.









—————	Antíoco
oooooooooooo	Apolonio
—————	La princesa
□—————	Tarsia

* Iniciativa

+ Fortuna

↓ Consecuencia del (los) acontecimiento(s) precedente(s)

[] Acción paralela

El signo de cada personaje equivale a su presencia en la *fábula*.

Cuando el signo de un personaje se hace discontinuo significa que éste permanece en la *fábula*, pero no está presente en la *trama*.

Las líneas transversales indican la coincidencia espacial de los personajes.

1.2.1. *Comentario del esquema*

Hemos seleccionado noventa y siete acontecimientos, de los que:

1. Cuarenta y seis están causados directamente por un(os) acontecimiento(s) anterior(es).

2. Cincuenta se deben a la *iniciativa* de los personajes o a la *fortuna*. En este grupo,

a) treinta y cuatro acontecimientos pueden enmarcarse en lo que llamamos *iniciativa* y

b) quince, son totalmente *fortuitos*.

Los acontecimientos seleccionados son esenciales para la *fábula*, sin ellos se rompería la integridad, el nexo casual entre los hechos. Entre

estos acontecimientos la mayoría hacen avanzar la acción y la modifican. En menor número aparecen otros que no tienen consecuencias inmediatas en la historia, pero resultan *determinantes* en otro momento de su desarrollo. Estos dos tipos de acontecimientos se corresponderían con los llamados motivos *ligados dinámicos* y *ligados estáticos* de Tomachevsky (1982:188) ²².

A) *Acontecimientos que no tienen una repercusión inmediata en la acción:*

1) *La princesa está embarazada de seis meses.* Este suceso mostrará su fuerza con el desarrollo de la historia, cuando al detenerse el mar, la princesa cumpla su período de gestación y dé a luz.

2) *La princesa entra como sacerdotisa en el templo de Diana.* La importancia de esta acción de la princesa la veremos cuando se produzca el reconocimiento de los esposos en el templo.

3) *Apolonio deja a su hija en Tarso con riquezas.* Después sabremos que los ricos *ornamenta* de Tarsia darán lugar a la envidia de Dionisia, principio de las desgracias de la joven.

4) *Tarsia cumple catorce años.* Este suceso justifica el que a Tarsia le ocurran una serie de aventuras que no hubieran sido posibles a otra edad.

5) *Tarsia es educada en las artes liberales.* Su cultura le permitirá salvarse de la vida del burdel y reencontrarse más tarde con su padre.

6) *La nodriza cuenta su origen a Tarsia.* Información decisiva para el desenlace de la novela: el reencuentro de padre-hija.

7) *Teófilo dice que ha matado a Tarsia.* Así se lo hará saber Dionisia a su padre, quien decidirá dejarse morir.

8) *Atenágoras entrega mucho dinero a Tarsia.* Esta acción estimulará la avaricia del lenón, que mandará violar a Tarsia.

9) *Apolonio quiere dejarse morir y se arroja al fondo de la nave.* La actitud negativa y autodestructiva del héroe harán que Atenágoras llame a Tarsia para que intente sacarlo de su encierro.

²² Tomachevsky afirma que los motivos estáticos suelen ser libres, pero que no todos los motivos estáticos son libres. Esto se hace evidente en nuestro texto.

B) Acontecimientos con una repercusión inmediata en la acción

El resto de los acontecimientos tienen una repercusión inmediata en la acción. Sin embargo, hemos de distinguir entre los acontecimientos que están causados *directamente* por los anteriores (sucesión *propter hoc*) y los que se deben a *iniciativas* de los personajes o a la intervención de la *fortuna* (sucesión *post hoc*). Entre estos últimos algunos estarán justificados por los acontecimientos anteriores, por convención del género o por motivaciones psicológicas.

a) Los *acontecimientos que están directamente causados por los anteriores* quedan reflejados en el esquema por una flecha negra y son fácilmente detectables, por tanto no los comentaremos. Tan sólo vamos a detenernos en uno de ellos que nos parece de singular importancia: después de la muerte de Antíoco, *el reino de Antioquía lo hereda Apolonio*.

No se trata esta herencia de ningún golpe de fortuna, el acontecimiento está presentado como algo lógico, y es que se está dando aquí la motivación que Barthes definía como *post hoc ergo propter hoc*, es decir, una serie de hechos concatenados son interpretados por nuestro instinto como causa de algo, y el escritor se aprovecha de ello. El lector ha visto a Antíoco prometer la mano de su hija al que acierte el enigma, ha visto a Apolonio descifrarlo y ha asistido impotente al injusto y criminal comportamiento del rey para con el héroe, que le ha negado lo que le pertenecía. Ahora que el rey ha muerto ha de devolverse a Apolonio lo que es suyo.

El hecho de que Apolonio herede el trono tiene una apariencia de verosimilitud que le concede el contexto en el que se produce; el lector sabe que en justicia Apolonio tendría que haberse casado con la princesa, pero no sólo lo sabe él, el cuento nos ofrece ejemplos de que todo el mundo parece conocer la relación prohibida de Antíoco y no es extraño que conozca también el motivo de la persecución de la que es objeto el héroe. Así pues el lector no considera esta herencia sorprendente, más bien se le antoja *justificada* por los sucesos anteriores.

b) *Acontecimientos causados por iniciativa*: Aparecen en el esquema señalados por un asterisco negro. Hemos seleccionado como causados por iniciativa aquellos acontecimientos que dependen de la voluntad del héroe más que de otra cosa. El origen de estas opciones tendremos que buscarla en el nivel siguiente, donde los personajes aparecen caracterizados de una u otra forma. La personalidad que el autor les

atribuya influirá en sus decisiones. Nos limitaremos a comentar tan sólo una muy peculiar y discutida iniciativa:

Antíoco concede treinta días a Apolonio. Antíoco, se nos dice en el texto, mataba a todos los pretendientes, acertasen o no. La inverosimilitud de esta iniciativa hemos de buscarla en las circunstancias que rodean esta decisión: Apolonio nos ha sido presentado como pretendiente excepcional y es al primero al que hemos visto, realmente, en una escena, resolver el enigma. La falta de lógica en este momento del relato sólo puede justificarse teniendo en cuenta las *expectativas*²³ del público. «Toda introducción de motivos es un compromiso entre esta verosimilitud objetiva y la tradición literaria. A causa de su carácter tradicional, no nos damos cuenta de la incongruencia, respecto a la realidad, de la introducción tradicional de motivos», dice Tomachevsky (1982: 197). En la novela de aventuras la salvación del héroe en el último momento es habitual, el lector *acepta* la concesión de 30 días para que pueda continuar su aventura.

c) *Acontecimientos causados por la fortuna*²⁴. La representación más evidente de la fortuna la constituyen los *cambios de humor* del mar (al que en nuestro análisis tratamos como a un personaje) y la visión de *quendam angelico habitu*, que hace las veces de un *deus ex machina*.

Una intervención más sutil de la mano divina se aprecia en *el castigo que sufre Antíoco*. La muerte del malvado es providencial y respondería a ese elemento *maravilloso* del que hablaba Aristóteles, hechos que se producen contra lo que se espera, unos a través de otros, «pues así será más maravilloso que si vinieran de una forma automática y por azar, pues que también de las cosas que ocurren por azar nos parecen más maravillosas las que parece que se han producido a propósito» (*Poet.* 1452b). La muerte de Antíoco y su hija fulminados por un rayo, es sin duda algo *maravilloso* que tiene todo el aspecto de haber producido a propósito, como un merecido castigo divino que ya se hacía esperar.

²³ Jauss (1976) considera que la obra de arte se inscribe en un sistema complejo de necesidades, expectativas, gustos, lecturas... que constituyen lo que él llama «el horizonte de expectativas» del público. Por una serie de precondicionamientos bastante diversos el lector se «forma una idea» del libro y lo decodifica de acuerdo con algunos estereotipos.

²⁴ La fortuna como tal aparece raras veces en la novela, por eso lo que interpretamos aquí como fortuna es la intervención del *suceso* de Bajtín: «Todos los momentos del tiempo de la aventura están dirigidos por una sola fuerza: el *suceso*...» El tiempo del «suceso» de la aventura es el *tiempo* específico de la *intervención de las fuerzas irracionales en la vida humana*;...» (1989: 247).

1.3. Bloques narrativos

Entendemos el *bloque narrativo* como un conjunto de acontecimientos en sucesión lógica y ligados por una unidad temática. En ocasiones dentro de estos bloques podremos encontrar otros más pequeños a modo de *microsecuencias*. Tomachevsky asegura que «la novela, como gran forma narrativa, no es en general más que la unión de varios cuentos». Nosotros intentaremos delimitar estos «cuentos» y les daremos un nombre. Trataremos a la vez de determinar la sintaxis entre los diferentes bloques y microbloques, y de qué forma se imbrican en la historia principal.

A) *El incesto*

Se abre el bloque con el *enamoramiento de Antíoco* y se cierra, muy avanzada ya la fábula, con la *muerte de Antíoco y la princesa por el rayo*.

Siguiendo a Bal (1987: 40) podríamos interpretar este bloque como una subfábula dentro de la fábula. Esta historia es anterior a la *fábula principal* y en ella el hilo de la acción es conducido por un *falso héroe*, es una presentación anticipada del *oponente* que dificultará la tarea del verdadero héroe.

Cuando este bloque aún no ha terminado, parte de los acontecimientos que lo integran se imbrican en el siguiente del que son inicio:

B) *La prueba*

Antíoco propone una prueba a los pretendientes y Antíoco mata a todos los pretendientes.

Esta secuencia termina cuando *Apolonio se va a su patria* y, en acción paralela, *Antíoco promulga un edicto de persecución*.

La unión entre esta secuencia y la siguiente es ante todo actancial ²⁵. Tomachevsky señala como procedimiento típico de unión entre cuen-

²⁵ «La imbricación de las secuencias no puede, en efecto, cesar dentro de una misma obra, por un fenómeno de ruptura radical. A menos que los bloques estancos,

tos el de narrarlos ligándolos a un héroe (1982: 258). La coincidencia espacial de los personajes revela la aparición del *héroe* y la conversión del *falso héroe* en *oponente*.

C) *La huida*

Este bloque es amplísimo: se abre con *Apolonio se da cuenta del engaño* y termina con el *anuncio de la muerte de Antíoco*.

Es posible distinguir dentro de este bloque otros más pequeños:

C.1. *La persecución: Apolonio huye de Tiro hasta Apolonio huye de Tarso*. El *viaje* que supone la huida de Tarso y el personaje de Apolonio lo enlazan al siguiente bloque.

C.2. *El naufragio*. La secuencia se abre con: *la tormenta hace naufragar a Apolonio* y se cierra con *la asistencia de Apolonio al banquete*.

La unión de ambos bloques es espacial y actancial: la coincidencia de los personajes lleva al *encuentro*. El último acontecimiento del bloque es inicio del siguiente.

C.3. *El encuentro*. Se inicia con: *la princesa entra en el banquete* y termina con el *matrimonio de Apolonio y la princesa*. Otra vez los personajes son lazo de unión entre los bloques.

D) *La separación*

Este bloque queda unido al anterior por el acontecimiento *Antíoco y su hija mueren*, que cierra el bloque *Incesto*, y por el anuncio de que *el reino de Antíoco corresponde a Apolonio*. Dentro de él podemos encontrar tres microbloques:

D.1. *La muerte aparente*. Se inicia con: *Apolonio decide ir a por el reino que le pertenece* y termina cuando *Apolonio entrega el cuerpo de*

que en este caso la componen, sean recuperados al nivel superior de las acciones (de los personajes)» (Barthes, 1974: 28). Sigue diciendo Barthes que los estemmas funcionales pueden dejar de comunicarse, pero subsistir entre ellos una relación actancial, pues los personajes, y por tanto, la estructura de sus relaciones, son los mismos.

su esposa al mar. En este momento la línea de acción se bifurca en dos bloques y la fábula se hace *doble* ²⁶:

D.2. *La resurrección* y D.3. *El abandono*, son dos bloques que se producen al mismo tiempo, en *acción paralela*. La unidad actancial se conserva en ambos bloques, pero cada uno de ellos tiene como protagonista a un personaje distinto.

D.2. *La resurrección*. De nuevo nos encontramos aquí con una subfábula: la atención se desplaza hacia otro personaje. Esta subfábula, en la que se cuenta la suerte que corre la princesa que aparentemente muerta ha sido arrojada al mar, está perfectamente integrada en la acción: se inicia en el bloque narrativo anterior cuando *la princesa muere y su cuerpo es entregado al mar*, y tiene su desenlace varias secuencias más adelante, dentro de la *fábula principal* que tiene como objeto de atención a Apolonio, cuando se produzca el *reencuentro* de ambos esposos.

D.3. *El abandono*. Esta microsecuencia tiene como protagonista a Apolonio. De nuevo *la entrega de cuerpo al mar* será el inicio, el final *Apolonio marcha a Egipto*. El héroe desaparece del relato pero, claro está, continúa en la fábula. Este bloque narrativo enlazará después con otro: *el regreso*, cuando Apolonio retome el hilo de la acción, y tendrá su desenlace en *el reencuentro de Apolonio y Tarsia*. El bloque es a su vez inicio de la próxima subfábula.

E) *Historia de Tarsia*

La *historia de Tarsia* comienza en el bloque narrativo anterior cuando el padre *abandona en Tarso a su hija y se va a Egipto*, y terminará integrándose en el relato principal que tiene como protagonista a Apolonio cuando se produzca el *reencuentro* entre padre e hija. De nuevo estamos ante una subfábula en la que un héroe distinto del de la fábula principal, que hasta ahora tan solo estaba esbozado, toma cuerpo y durante un tiempo conduce la historia.

²⁶ En las obras dramáticas, cuya duración limitada no ofrece la posibilidad de introducir largas sucesiones de hechos, para aumentar el interés, que se debilitaría con una sola línea de fábula, se introducen una o varias vetas narrativas paralelas. «Así, en lugar de dar el desarrollo consecutivo de los motivos, la estructura dramática recurre, frecuentemente, a la elaboración paralela de una fábula compleja» (Tomachevsky, 1982: 219).

A partir de aquí podemos distinguir en este relato una serie de bloques narrativos más pequeños:

E.1. *La verdad*. Este breve bloque tan sólo comprende:

la nodriza está a punto de morir y

la nodriza cuenta su historia a Tarsia.

Este bloque no tiene un valor inmediato en la historia; sin embargo, introduce elementos que serán definitivos para el *desenlace* de la *fábula principal*.

El personaje Tarsia une este bloque con el siguiente con ayuda del motivo de las *joyas* que por fin libera toda su fuerza.

E.2. *La madrastra*. Este bloque se abre con un acontecimiento de una microsecuencia anterior *el abandono*: *Apolonio deja a su hija* y termina con *los piratas venden a Tarsia*. Podemos identificar aquí un auténtico *cuento maravilloso*: la niña huérfana es asediada por la madrastra; Tarsia es otra *Blancanieves*.

Se produce una importante *ruptura espacial* y dos acontecimientos en acción paralela. El cambio de escenario dará lugar a la *no simultaneidad* de los personajes en el espacio: al no encuentro de Apolonio con su hija. El acontecimiento final de este bloque es también comienzo del siguiente:

E.3. *El burdel*. *Los piratas venden a Tarsia* es el comienzo de este bloque que terminará con *Tarsia actúa en la plaza pública*.

Sin embargo, la historia de esta joven no termina aquí, se prolonga más allá hasta encontrarse con su padre y en su final se funde con el bloque narrativo que llamamos *reencuentro*.

F) *El regreso*

Paralelo en el tiempo con parte de la estancia de Tarsia en el burdel tiene lugar el regreso del héroe. De nuevo el hilo narrativo vuelve a ser llevado por la figura del personaje principal. Este bloque se inicia con la *llegada de Apolonio a Tarso* y se cierra cuando Apolonio, *queriendo dejarse morir*, emprende un viaje de vuelta a Tiro. El *destino* interviene de nuevo y el mar fuerza un cambio de rumbo que termina

en la ciudad de Mitilene. Desde el momento en que el héroe llega a esta ciudad se produce la *coincidencia espacial* de dos personajes antes separados: Apolonio y Tarsia. Esta coincidencia espacial dará lugar al comienzo del siguiente bloque narrativo:

G) *El reencuentro*

El *reencuentro* en esta novela será doble, como doble fue la separación, por tanto se manifiesta en dos *microbloques*:

G.1. *La hija*. Se inicia esta microsecuencia cuando *Atenágoras ve la nave de Apolonio* y termina con el *reconocimiento de la hija por el héroe*. Se produce aquí la *intersección* de la historia de Tarsia con la de Apolonio y se cierra definitivamente el bloque narrativo *Tarsia*.

Un sueño y el personaje central serán la unión entre este bloque y el siguiente.

G.2. *La esposa*. Se inicia con la *aparición en sueños de quendam angelico habitu* y termina con: *la esposa reconoce a Apolonio*.

Se produce otra *intersección*, la de la línea narrativa que seguía a la esposa de Apolonio y la que sigue a este mismo. Aquí se cierra definitivamente el bloque narrativo *resurrección*.

Una vez se han producido los encuentros, el resto de la historia carece prácticamente de interés, la línea narrativa seguirá el resurgimiento del héroe, pero ya con mucha aceleración. Todo ello se engloba en un bloque narrativo que carece de elementos fundamentales para el desarrollo de la historia y que podemos denominar:

H) *Final feliz* ²⁷

1.3.1. *Resumen bloques narrativos*

Tenemos pues ocho bloques narrativos que se suceden unos a otros y quedan unidos de la siguiente manera:

²⁷ El desenlace, pese al tono generalmente trágico de toda la obra, será feliz. Aristóteles señala que la representación puede tener un final trágico o feliz: el primero es

A) EL INCESTO, situación introductoria, *da lugar* al planteamiento de

B) LA PRUEBA, la solución de ésta *causará*

C) LA HUIDA, que cesará gracias a la *Fortuna* (muerte de Antíoco) y esta muerte y una sucesión de acontecimientos ocurridos con anterioridad *ocasionarán* que Apolonio herede el reino de Antíoco, lo que *provocará*

D) LA SEPARACIÓN de la esposa, y la *iniciativa* del protagonista *provocará*

E) LA SEPARACIÓN de la hija (aquí intercalada está la historia de Tarsia); la *iniciativa* (la voluntad del héroe) *provoca*

F) EL REGRESO y de nuevo la actuación de la *Fortuna ocasiona*

G) EL REENCUENTRO con la hija y EL REENCUENTRO con la esposa. El regreso al reino y

H) EL FINAL FELIZ no son más que la consecuencia normal y esperada del final de la novela.

2 CONCLUSIONES

Con este examen creemos que se ha visto de una forma más evidente que la historia está bastante mejor motivada de lo que en general se ha considerado.

La fortuna hace su aparición en momentos importantes como son los encuentros y reencuentros y en la separación de Apolonio y su esposa. Sin embargo, el encuentro que da lugar a toda la aventura, el encuentro con Antíoco, no tiene por qué ser interpretado como un encuentro fortuito. Apolonio, como todos los príncipes, ha de solicitar la mano de la princesa, pero sabe el riesgo al que se expone y así se lo

propio de la tragedia más bella, el segundo de la Comedia: «En segundo lugar está la estructuración considerada por algunos la primera, la cual tiene estructura doble, como la *Odisea*, y termina de manera contraria para los buenos y los malvados... Pero éste no es el placer que debe esperarse de la tragedia, sino que más bien es propio de la comedia». (*Poet.* 1453a22-36). Este final feliz es una concesión del autor de la novela al público que obtiene así la satisfacción que desea. «Y parece ser la primera por la flojedad del público, pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores» (*Poet.* 1453a33-34).

dice al rey cuando éste se lo pregunta (*nosti nuptiarum conditionem?... Noui et ad portae fastigium uidi*. cap. 4 ²⁸). Pese a todo, Apolonio decide arriesgarse.

Otro momento importante en el que no interviene la fortuna es la separación entre padre e hija. Apolonio deja a Tarsia con Estranguilio y Dionisia por voluntad propia y nada realmente le fuerza al abandono. De hecho y ya en el texto, el autor culpa a Apolonio de las desgracias de Tarsia, así cuando ésta va a ser asesinada por Teófilo y pregunta *quid peccaui, ut manu tua innocens uirgo moriar?*, obtiene del *uillius* de Dionisia la siguiente respuesta *tu nihil peccasti, sed pater tuus peccauit... qui te cum magna pecunia et uestimentis regalibus reliquit Stranguillione et Dionysiadi* (cap. 31).

Los reencuentros son producto de la fortuna, con un debilitamiento cada vez mayor de la lógica casual evidenciado en la introducción de un *deus ex machina* (la *visión angélica* de la que hemos hablado) para justificar el último viaje y reconocimiento ²⁹.

No es raro que la motivación se debilite en el final de la historia cuando el autor está llegando a una parte de ésta por la que ya no siente tanto interés, el suspense ha perdido su sentido, de aquí en adelante *ya se sabe* lo que va a suceder.

El análisis realizado nos permite apreciar cómo la estructura de la novela es episódica: alrededor del héroe se centran los acontecimientos principales. El hilo de la narración está conducido por *un solo* personaje, *el héroe*, que se relaciona con el resto de los personajes de relieve, protagonistas de su propia subfábula. Por otro lado, las diferentes *subfábulas* de la historia quedan perfectamente insertas en la *fábula principal* que es la que narra la vida de Apolonio.

Las líneas de unión entre las diferentes secuencias de acontecimientos son de diversa índole, pero su combinación puede resultar al lector *adecuada* a lo que él espera del género, se adapta perfectamente al *horizonte de expectativas* de un lector que, como el nuestro, aprecia el *sabor folklórico* que sin duda posee la historia; por otro lado, la intromisión esporádica del azar en las decisiones e iniciativas de los hombres no hace sino conferir a este relato una mayor sensación de verosimilitud, de semejanza con la vida real.

²⁸ Citamos por la edición de Schmeling (1988).

²⁹ Aristóteles previene sobre el uso de este recurso: «Así pues, es evidente que el desenlace de la fábula debe producirse de la fábula misma, y no como en la *Medea*, de una máquina...» (*Poet.* 1454b).

Por último, nuestro análisis por acontecimientos y bloques narrativos nos permite delimitar ahora el *argumento* de la novela:

Un príncipe acude a solicitar la mano de una princesa que vive, secretamente, en incesto con su padre; éste plantea al pretendiente un enigma, lo soluciona pero es engañado y, perseguido a muerte por el rey, tiene que huir de su patria, toma esposa y, muerto su perseguidor, hereda su reino; en el viaje para hacerse cargo de éste, tiene una hija, se separa de su esposa e hija, que pasan desventuras y, después de mucho tiempo, vuelve a reencontrarse con ambas; regresa a su reino en donde vive feliz hasta su muerte.

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES (1974). *Poética de Aristóteles*. Ed. trilingüe por V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- BAL, M. (1987). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- BAJTIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BARTHES, R. (1974). «Introducción al análisis estructural de los relatos». En *Análisis estructural del relato, Comunicaciones*, Buenos Aires, 9-43.
- BREMOND, C. (1974). «La lógica de los posibles narrativos». En *Análisis estructural del relato...*, Buenos Aires, 87-109.
- GARCÍA GUAL, C. (1988). *Los orígenes de la novela*. Madrid: Istmo.
- GREIMAS, A. J. (1976). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- HÄAG, TH. (1983). *The novel in antiquity*. Berkeley-Los Ángeles: Basil Blackwell.
- HENDRICKS, W. (1976). *Semiología del discurso literario*. Madrid: Cátedra.
- KAYSER, N. (1985). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- PROPP, V. (1985). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- SCHMELING, G. (1988). *Historia Apollonii regis Tyri*. Leipzig: Teubner.
- SEGRE, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- TODOROV, T. (1974). «Las categorías del relato literario». En *Análisis estructural del relato...*, Buenos Aires, 155-192.
- TOMACHEVSKY, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- WALSH, P. G. (1970). *The roman novel*. Cambridge University Press.
- JAUSS, H. R. (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona.

INTERTEXTUALIDAD: TEORÍA. DESARROLLOS. FUNCIONAMIENTO

Raquel Gutiérrez Estupiñán

(Universidad Autónoma de Puebla, México)

1 INTRODUCCIÓN

1.1. El concepto de intertextualidad derivado de la teoría bajtiniana resulta sumamente rico en implicaciones para el análisis de la narrativa, y especialmente para la novela. Debido a que la actual teoría de la intertextualidad —tal como está planteada en los escritos de M. Bajtín bajo el término de *dialogismo*— ha experimentado algunas modificaciones para adaptarla a las características de la novela moderna, me ha parecido conveniente trazar el recorrido del término desde los planteamientos de Bajtín hasta las reflexiones que se realizan en la actualidad en una serie de trabajos sobre el tema. Una vez esclarecido el panorama, veremos algunos ejemplos del funcionamiento del concepto en dos novelas modernas.

1.2. El estudio de la intertextualidad plantea varios problemas. Algunos de ellos derivan de modificaciones ya en el interior de la

teoría bajtiniana, otras del *corpus* original al que fue aplicada la noción de dialogismo. Sobre este punto insiste Julia Kristeva (1984). Si Bajtín, al hablar de la novela polifónica, cita como ejemplos a Rabelais, Swift y Dostoievski, la novela polifónica moderna implica una ruptura con respecto a la función del diálogo en los escritores anteriores al siglo xx. Kristeva señala que el diálogo se hace «ilegible» en Joyce e interior al lenguaje en Proust y Kafka, lo cual representa una diferencia con respecto a la novela estudiada por Bajtín. La ruptura mencionada tuvo lugar a finales del siglo xix, y a partir de este momento el problema de la intertextualidad —del diálogo intertextual— se plantea como tal. De hecho la teoría bajtiniana se deriva de esta ruptura que no es sólo literaria, sino también social, política y filosófica, y se extiende a toda la historia literaria como principio de toda subversión y productividad textual contestataria (Kristeva 1984: 128).

También la manera en que la teoría de Bajtín ha sido difundida puede constituir un obstáculo para la aplicación de sus ideas en el momento de enfrentarnos al texto. Las interpretaciones, reelaboraciones y desarrollos del principio dialógico, unidos al hecho de la traducción —e incluso al hecho de que en una época Bajtín no publicara nada bajo su nombre; es conocida su asociación con Voloshinov y Medvedev— han conducido a un manejo muy variado, y no siempre acertado, de sus propuestas.

En el capítulo 5 («Intertextualité») de *Le principe dialogique*, T. Todorov anuncia que empleará el término *intertextualidad* —introducido por Julia Kristeva— por parecerle que el término de *dialogismo* que Bajtín emplea para designar la relación que cada enunciado mantiene con otros, está cargado de una pluralidad de sentidos que puede resultar confusa. El término *dialógico* designará para Todorov un caso especial de intertextualidad: aquel que se refiere al intercambio de réplicas entre dos interlocutores (Todorov, 1981: 95). En la obra mencionada Todorov realiza una interpretación personal de la teoría bajtiniana; lo mismo hace J. Kristeva en un intento por proponer nuevas direcciones de desarrollo para las ideas de Bajtín y hacerlas funcionales para una gama más amplia de textos.

Otros intentos de este tipo serán examinados en el apartado siguiente. Sin embargo, podrían señalarse también trabajos que se desligan completamente de la propuesta bajtiniana y parecen tomar el término de *intertextualidad* como mero pretexto para acercarse a los textos, sin

aclarar las bases teóricas que sustentan los análisis; por lo demás, no carentes de interés ¹.

2 BREVE INCURSIÓN TEÓRICA

2.1. Origen del término

Existe consenso entre los estudiosos de la literatura para reconocer que el origen de la teoría de la intertextualidad se encuentra en los escritos de M. Bajtín. Una aportación primordial de este autor es haber iniciado la reflexión para precisar esta noción hoy básica en el análisis literario. También parece generalmente aceptada la equivalencia entre *dialogismo* e *intertextualidad*.

Antes de Bajtín —sin la precisión a la que hemos aludido— el concepto va ligado a los inicios de la reflexión sobre el lenguaje. La retórica clásica designa el discurso citado con el término *oratio*; en Horacio y la poética neoclásica aparece como *imitatio*. La literatura comparada utiliza el término *Quellenforschung* (influencia), etc. Sin embargo, se considera, con razón, a Bajtín como el fundador de la moderna teoría de la intertextualidad.

2.2. Bases bajtinianas

2.2.1. La idea de intertextualidad que permanece casi intacta en las diferentes reformulaciones posteriores es la de la orientación de una obra literaria hacia el discurso ajeno (Bajtín, 1986: 259). La base de la novela polifónica está en el don de ver el mundo en la interacción y la coexistencia. En el capítulo III de los *Problemas de la poética de Dostoievsky* (escrita hacia 1929) Bajtín señala que en la novela dostoievskiana el diálogo se inicia ahí donde empieza la conciencia (Bajtín, 1986: 66). Al insistir en la naturaleza dialógica del pensamiento humano, el

¹ Por ejemplo, el trabajo de María S. Suárez Lafuente (1978) sobre *La Regenta* de Clarín y *The Awakening* de Kate Chopin, o el de Claudine Frank (1991) sobre *Fortunata y Jacinta* de Galdós y *La joice de vivre* de Zola.

autor subraya que la idea empieza a vivir cuando establece relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas (Bajtín, 1986: 125). En el caso de la novela, el escritor sabe que el mundo está saturado de palabras ajenas, en medio de las cuales él se orienta; es necesario un oído muy fino para percibir lo específico del discurso del otro (Bajtín, 1986: 281). Estas ideas resultarán de gran pertinencia en las dos novelas de Julieta Campos, que examinaremos en la segunda parte de este trabajo.

Se requieren ciertas condiciones para que existan las relaciones dialógicas. En primer lugar, se trata de relaciones semánticas cuyos miembros son enunciados enteros. Tanto las relaciones lógicas como las relaciones semánticas deben formar parte de la esfera del discurso y recibir un autor —emisor del enunciado— cuya posición ese enunciado exprese ². Por otra parte, dichas relaciones son posibles con respecto a cualquier parte significativa del enunciado (incluso la palabra aislada), entre estilos lingüísticos y con respecto al propio enunciado de uno frente a sus partes aisladas y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en casos concretos (Bajtín, 1986: 256-257).

2.2.2. Para comprender las transformaciones del concepto de dialogismo/intertextualidad dentro de la teoría bajtiniana misma, es indispensable referirse a la tipología del discurso que deriva de ella. He aquí un resumen:

Tipos de discurso según M. Bajtin ³:

1.º Discurso directo e inmediato orientado temáticamente hacia su objeto.

Última instancia interpretativa del hablante.

Kristeva: Enunciado denotativo. Unívoco.

Todorov: Monofónico.

2.º Discurso representado u objetivado.

Discurso directo de los personajes. Distintos grados de objetividad.

Kristeva: Enunciado objetual. Unívoco.

Todorov: Monofónico.

² Así, no hay relación dialógica entre enunciados como «La vida es bella» y «La vida no es bella». La relación es lógica: un enunciado niega al otro, pero no están integrados en un discurso (Bajtín, 1986: 256).

³ Aunque Todorov (1981) y Kristeva ofrecen sendas reinterpretaciones de la clasificación de Bajtin, me parece que la mejor propuesta sigue siendo la que propone el mismo Bajtin (1986: 278-279). Kristeva traduce el cuadro de Bajtin y plantea un cambio en la nomenclatura (hablará de *enunciado* en lugar de *discurso*, por ejemplo); el esquema de Todorov es demasiado simplicador.

3.º En la palabra existe un indicio intencional de la palabra ajena.

El autor utiliza la palabra de otro para introducir un nuevo sentido, conservando el que ya existía.

Kristeva: Enunciado ambivalente.

Este tercer tipo de discurso es el que presenta mayor complejidad. Se distinguen dos variantes:

a) Pasiva (palabra ajena indefensa e inerte en manos del autor) como en la estilización, la parodia, la «*Icherzählung*».

b) Activa (la palabra ajena influye activamente en el discurso del autor) como en la polémica interior oculta, el diálogo polémico y, en general, en todo enunciado que remita al enunciado ajeno.

De acuerdo con Todorov (1981), se localizan otros dos momentos de la teoría bajtiniana sobre el dialogismo en dos trabajos posteriores: «*Discours dans le roman*» (escrito unos cinco años después de *Problemas...*) y «*Le problème du texte*».

En el segundo momento de la reflexión sobre la tipología del discurso Bajtín ya no trata de unificar en un solo esquema todas las formas de representación, sino que considera tres facetas del fenómeno, que pueden resumirse como sigue:

1) Puede variar el lugar del encuentro con el discurso del otro.

2) La evocación del discurso del otro —sobre todo en la novela— puede asumir distintas formas (discurso no asumido por el narrador, en la parodia, la estilización y la ironía); representación del narrador en situación oral o escrita; géneros encajonados. Bajo esta faceta aparece la noción de «zona del personaje».

3) Puede variar el grado de presencia del discurso del otro:

— Presencia plena (diálogo explícito)

— Hibridación (generalización del estilo indirecto libre)

— El discurso del otro está evocado (disponible en la memoria colectiva del grupo social; se actualiza un lenguaje a la luz de otro lenguaje).

La evocación de diversos tipos de dialogismo, susceptibles de variación, sustituye a la clasificación en el tercer momento. La atención se vuelve hacia:

— El grado de explicitación (el cual va del diálogo abierto a la alusión discreta)

- La evaluación (positiva o negativa, del discurso del otro)
- Distinción de las formas del discurso (intencionales, no intencionales)
- Distancia entre la voz del narrador y la voz del otro.

De hecho las formulaciones posteriores a *Problemas...* no invalidan la tipología ahí propuesta; introducen matices nuevos, abren posibilidades más amplias que tal vez darían respuesta a algunas de las objeciones que se han hecho a la primera tipología de Bajtín.

2.3. El concepto de dialogismo/intertextualidad después de Bajtín

2.3.1. La intertextualidad, según Julia Kristeva, quien la concibe como el campo de transposición de diversos sistemas significantes, y el concepto de texto como espacio en el cual se cruzan y se entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos no están reñidos con el concepto de transtextualidad en G. Genette (1982) como «todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos»⁴. En trabajos recientes varios estudiosos prefieren emplear el término *dialogismo* para designar la doble pertenencia del discurso a un «yo» y al «otro» (Gavaldá, 1992) y el diálogo potencial que atraviesa todo texto, espacio intertextual donde se produce el sentido (Cabanielles, 1992)⁵.

J. F. Durey (1992) señala que la crítica literaria interesada en la teoría de la intertextualidad en Bajtín ha creado más confusión y distorsión que esclarecimiento sobre dichas propuestas; es necesario reconsiderar tácticas y estrategias para re-orientar la teoría literaria hacia el objetivo original de la intertextualidad: el estudio del texto literario.

Al examinar el planteamiento del dialogismo en los escritos bajtinianos, Durey hace notar que la esencia de la teoría de Bajtín reside en el

⁴ Genette reserva el término *intertextualidad* para el primer tipo de relaciones transtextuales, a saber la relación de co-presencia entre dos o más textos.

⁵ En los últimos trabajos mencionados se nota la incorporación de las ideas de J. Kristeva. También se sugiere la posibilidad de ampliar la intertextualidad, de manera que abarque dominios significantes diferentes de lo puramente verbal (Pulido, 1992: 200; Gutiérrez, 1992). Algunos autores proponen hablar de *interdiscursividad* cuando se trata del traslado de elementos de un tipo de discurso a otro (Bal, 1992: 48; Quintana Docio, 1992).

concepto de un supuesto diálogo entre novelistas y escritores anteriores, no sólo entre los textos mismos, como parecen pensar teóricos posteriores ⁶. La teoría original incluye tres elementos: autores, textos e intertextos. La participación humana activa es elemento integral del diálogo. Las reflexiones sobre la intertextualidad posteriores a Bajtín tienden a olvidar el papel del autor y/o el papel del texto, y, sin embargo, Bajtín observó que los escritores responden en sus textos a textos literarios anteriores (lo cual presupone a otros autores) (Durey, 1992: 631).

Estas observaciones de Durey parecen encontrar confirmación en textos bajtinianos y post-bajtinianos. En Bajtín (1986: 257) leemos lo siguiente:

[...] todo enunciado posee un autor a quien percibimos en él como tal. Podemos no saber nada acerca del autor real tal como existe [...], pero de todas maneras oímos en el enunciado una única voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente.

En su interpretación de la intertextualidad bajtiniana, Todorov (1986: 96) consigna que el enunciado se considera testigo del sujeto.

2.3.2. Sin embargo, para Wladimir Kryszinski (1986: 130) la teoría de Bajtín «presupone inevitablemente la desaparición del autor, el cual cede su lugar al Otro o a los Otros». De ahí que este autor señala como rasgo evolutivo de la novela moderna, por un lado, la valorización progresiva de una voz narrativa, y, por otro, la constitución de un discurso cognitivo complejo que asumen a la vez las voces y estructuras dialógicas y la voz del autor. Éste, entonces, al lado de la actividad dialógica asume también otros tipos de actividad: la monológica, la axiológica, la ideológica y la cognitiva.

Debe, por lo tanto, evitarse usar el principio dialógico como un «fetiche», ya que no refleja la evolución de la novela en su totalidad. En efecto, aun cuando la novela reintroduce y desarrolla hasta cierto grado tanto la polifonía como el dialogismo, la utilización de éste en la

⁶ Entre los cuales se encuentra Kristeva (1969). De acuerdo con J. F. Durey, la interpretación de esta autora anula la intervención del autor. Su definición de la intertextualidad como el entrecruzamiento de múltiples enunciados en un mismo texto otorga a los textos un poder que suprime la posibilidad de la intervención humana. Del mismo modo, al ampliar el campo de la intertextualidad hacia el contexto infinito de la semiótica, Kristeva (1974) se aleja del texto, en especial cuando hace trascender sus fronteras en el campo de psicoanálisis para definir lo que constituye el texto y lo que configura al escritor.

novela moderna exige nuevos parámetros para re-definirlo y adecuarlo a contextos actuales.

La re-definición y re-adecuación del dialogismo se debe, entre otras cosas, a la creciente complejidad de las estructuras de la novela moderna, dentro de la cual son tendencias importantes los principios de la mezcla de géneros y del montaje, sobre los cuales se pregunta Krysinski —en el trabajo citado— si producen una modalidad nueva de dialogismo (que él propone llamar «polifonía topológica»).

Me interesa especialmente la reflexión de Krysinski sobre el principio del montaje en la novela moderna debido a que refleja algunos rasgos característicos de la novelística de Julieta Campos. Dentro de dicho principio subsiste el dialogismo, aunque tal vez se oriente más hacia lo dialéctico que hacia lo propiamente dialógico. El montaje implica la organización individual del discurso y su función sería la de producir un impacto cognitivo, una «toma de conciencia». Adquiere especial relieve el metadiscurso cognitivo del narrador, quien manipula las formas, las voces, los discursos, las narraciones, lo mismo que las estructuras para-literarias. Pueden formar parte del montaje todo tipo de materiales: históricos, citas de periódicos, comentarios, etc. El autor asume la función de compilador y su papel es el de estimular un efecto dialéctico mediante la manifestación de las estructuras puestas en juego. Por otra parte, la importancia del diálogo en la novela moderna se debe a que el narrador busca auto-expresarse, auto-comunicarse y auto-conocerse.

2.4. Un modelo para el estudio de la intertextualidad en la novela moderna

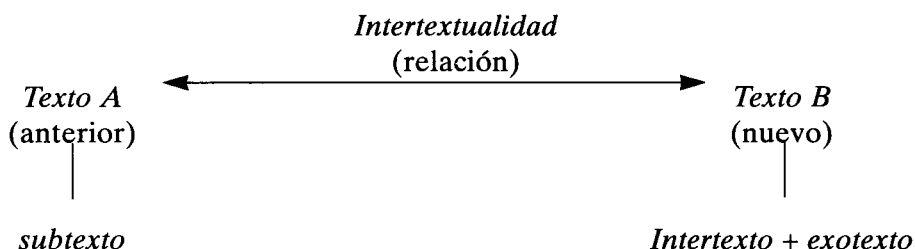
2.4.1. Sin perder de vista la complejidad de los problemas que plantea la teoría de la intertextualidad y los cuestionamientos y reformulaciones a que ha dado lugar, es necesario reconocer que toda teoría se prueba en el momento de enfrentarse a su objeto de estudio. Entre las diferentes propuestas que he examinado —tales como las de Coste (1988), Durey (1991), Krysinski (1986), Kristeva (1984) voy a realizar una propuesta basada en las reflexiones de Pérez Firmat (1978) y Quintana Docio (1992), porque ofrecen amplias posibilidades para trabajar con los textos. Remito a los trabajos de estos autores para la exposición amplia de sus ideas.

2.4.2. En lo que sigue debe tenerse en cuenta la falta de un consenso general en cuanto a la terminología. Es frecuente encontrarse con que los autores no atribuyen el mismo valor a los términos que utilizan⁷, lo cual es un indicio de que los instrumentos teóricos para el estudio de lo intertextual están aún en vías de perfeccionamiento. Ello, sin embargo, no invalida las diferentes propuestas, a condición de que se definan los términos, de que dicha definición sea coherente y de que prueben su funcionalidad.

2.4.3. La intertextualidad puede concebirse de muchas maneras. Una de ellas consistiría en seguir la fórmula de Pérez Firmat (1978: 1), según la cual el texto es igual a la suma del intertexto más el exotexto:

$$T = IT + ET$$

O bien podemos emplear un esquema como éste:



El *subtexto* (ST) designa un fragmento intertextual en su estado de origen, dentro de un texto A. Se entiende como un subconjunto, parte de un texto original, de donde procede el *intertexto* (IT). Este será definido como un fragmento textual (dentro de un texto) que guarda algún tipo de relación —con consecuencias semánticas— con un subtexto.

⁷ Según Quintana Docio (1992), se suele entender por intertexto tanto el texto o fragmento textual de origen como el texto derivado, o las relaciones entre ambos. Para Riffaterre (1983), el mismo concepto es el texto en su estado original, pero en otros lugares parece sugerir que el intertexto son las relaciones entre dos textos. Lo mismo encontramos en Beristáin (1985), con lo cual estamos ante una confusión entre la intertextualidad (como proceso) el intertexto. Hay autores que no aceptan el término subtexto (Pérez Firmat, 1978), mientras que otros sí lo incorporan en sus análisis. Genette (1982), como sabemos, propone su propia terminología.

La existencia de un intertexto presupone la de un *exotexto* (ET), que en cierta manera funciona como marco y que no es el texto global que lo circunscribe. Utilizando la fórmula anterior, es lo que queda del texto después de extraer el intertexto (IT):

$$ET = T - IT^8$$

Otro elemento importante para establecer los componentes del hecho intertextual es el *paratexto* (PT), fuente del intertexto; queda aludido en su totalidad de todas formas. Puede no ceñirse a un texto concreto y consistir en un estilo, una visión del mundo, un conjunto de convenciones. El PT puede ser identificado a través de un elemento del texto que lo evoque directamente, o bien pueden necesitarse varios intertextos acumulados para identificarlo. En otras palabras, un PT se «configura» a través del encadenamiento de ITs, pero el mecanismo no es arbitrario: para acceder al plano intertextual el texto debe permitir la selección de un campo paratextual específico. Para ello se procede a la reconstitución de fragmentos de PT en uno o varios niveles: prosódico, léxico, sintáctico, semántico o composicional⁹.

Tomando en cuenta los elementos mencionados, así como los tres momentos de la intertextualidad:

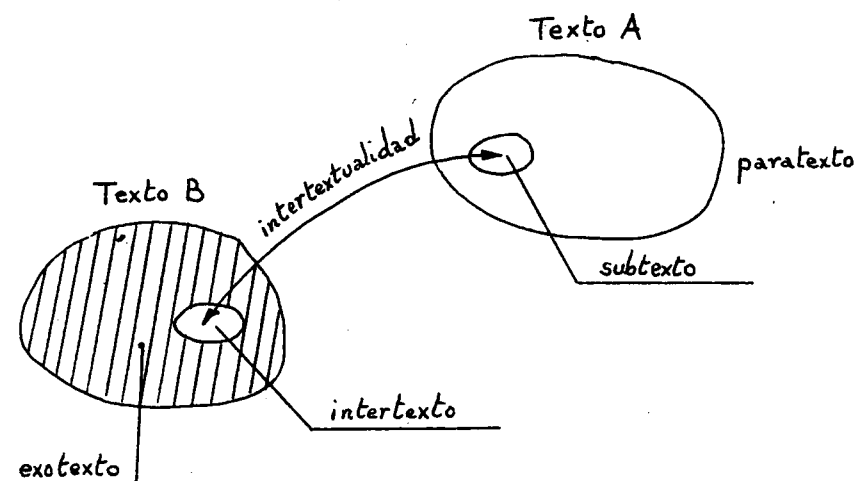
- a) escisión del intertexto a partir del paratexto;
- b) inserción en otro texto;
- c) funcionamiento en el nuevo contexto;

podemos representar mediante diagramas de Venn el mecanismo de la intertextualidad:

⁸ La tarea de circunscripción del intertexto recae sobre el exotexto, dentro del cual se distinguen tres tipos de transformaciones, según Pérez Firmat (1978): metalingüísticas (enunciados recuperables por la presencia de ciertos tipos de semas que se agrupan en torno a nociones de duplicación y escritura); relacionables con el paratexto (cuyo contenido provee el punto de referencia para decidir sobre la racionalidad de un elemento) y neutras (difíciles de delimitar).

⁹ De acuerdo con la propuesta de Pérez Firmat (1978: 4) los niveles se explican de la siguiente manera:

- nivel prosódico: el IT reproduce el sistema fónico o rítmico del PT;
- nivel léxico: el IT reproduce el idiolecto del PT (títulos, autores, personajes, topónimias);
- nivel sintáctico: el IT reproduce el «estilo» del PT (amaneramientos sintácticos);
- nivel semántico: la relación entre el IT y el ET es una sinonimia;
- nivel composicional: el IT reproduce el PT en un orden macrotextual.



A partir de lo presentado es posible proponer una tipología que incluya las diversas formas de intertextualidad, como la imitación, el plagio, la traducción, la alusión, la glosa, la parodia, el pastiche, la sátira, la opinión citada y refutada, la ironía, las relaciones de compatibilidad y autoridad, la polémica insoluble, etc., formas incluidas de una u otra manera en las diversas tipologías derivadas de la teoría de Bajtín¹¹.

3 PRÁCTICA

3.1. Presentación del corpus

Antes de examinar el funcionamiento de la intertextualidad en las dos novelas de Julieta Campos¹² que hemos elegido, haremos una

¹⁰ Este diagrama aclara las funciones del exotexto como nuevo contexto de funcionamiento del IT, y del paratexto, que sería el conjunto de donde se extrae el subtexto en la primera fase de la intertextualidad. Es la fuente, que puede coincidir o no con el subtexto; es decir: el IT puede o no reproducir el PT en su totalidad.

¹¹ Para los detalles de la tipología propuesta por Pérez Firmat véase el artículo citado, 10 y ss.

¹² Julieta Campos nació en La Habana, Cuba, en 1932. Vive en México desde hace muchos años. Es autora de obras narrativas y de crítica literaria. Véase la bibliografía al final de este trabajo.

rápida presentación de cada una de ellas, destinada a aquellos lectores que aún no hayan tenido la oportunidad de leerlas.

El modelo de intertextualidad presentado en el apartado anterior, sobre todo en cuanto a su representación mediante diagramas, es válido para todos los casos de intertextualidad en las novelas aquí estudiadas, por lo que no insistiremos en ello.

3.1.1. Se ha dicho que *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1973) narra el acto de narrar, y que la única historia en esta novela es la de la escritura que muestra su propio artificio metatextual (Rivero, 1985: 905). La intriga —si la hay— está inmersa en estructuras que simulan recuperar la simultaneidad de tiempos y espacios diversos. Encontramos por lo menos tres elementos: la crónica de un instante de la vida de una mujer, la escritora y su proceso creativo y una especial preocupación por el tiempo, unificadora y dispersiva a la vez. A las cuatro de la tarde, cuando están a punto de terminar unas vacaciones en Acapulco, una mujer se asoma al balcón del hotel y frente al promontorio y al mar, con una cámara fotográfica en las manos, se inmoviliza durante un momento que constituye toda la novela. Desde ahora se puede apreciar que ésta presenta la complejidad de estructura señalada por W. Krynski (1986) para la novela moderna.

3.1.2. En *El miedo de perder a Eurídice*, Monsieur N., sentado a la mesa de un café («el palacio de Minos») traza sobre una servilleta el contorno de una isla, y se propone inventar una historia de amor mientras observa a la pareja de una mesa vecina, pero remontándose a Adán y Eva. De hecho, se tratará de dos historias paralelas: la de los amantes que van a visitar la feria en la isla del lago, y la de los naufragos que en una isla desierta juegan a ser robinsones (de aquí el *islario* que empezará a escribir Monsieur N.). Queda así instalada la filiación amantes/islas, que se sostendrá a lo largo de toda la novela.

Es importante señalar que la intertextualidad es el meollo de la estructura del relato. Aparece en el entramado del texto y en la disposición tipográfica (véase un ejemplo en la página siguiente), la cual representa distintos elementos:

— La voz narrativa, desdoblada en la del narrador (dentro del espacio narrativo) Monsieur N., quien inventa la historia de amor y aparece como «yo», y la del narrador omnisciente, que focaliza al anterior. Ambas voces alternan y reflexionan sobre la novela que está siendo escrita. Es la parte que se presenta tipográficamente en líneas seguidas.

— La historia de los amantes, la cual se distingue del texto-marco porque se circunscribe a ese tema (es decir, es el relato que «realmente» quiere escribirse); en cuanto a la tipografía, aparece en líneas más cortas.

— Los fragmentos, provenientes de una gran diversidad de obras. Para algunos se señalan autor y obra; para otros solamente el autor. Se relacionan en todos los casos con este último texto, de manera que la relación que se establece entre el texto A (texto anterior) y el texto B queda doblemente expresada: en el texto y mediante la disposición tipográfica. Ello nos permite ver con claridad de qué manera el subtexto, al ser extraído de su contexto original, pasa a un entorno nuevo —en calidad de intertexto— y funciona de manera distinta dentro de él. Prácticamente todo el texto de *Eurídice* se estructura alrededor de este hecho.

Como ejemplo del funcionamiento general de estos fragmentos véase más adelante una página de la novela.

3.2. Ejemplos del funcionamiento de la intertextualidad

3.2.1. *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina y El miedo de perder a Eurídice* recurren profusamente a la intertextualidad como estrategia narrativa —sin perjuicio del empleo de otras técnicas—, pero se anclan en ella de manera distinta. Si en *Sabina* la intención de dar cuenta del acto de escribir una novela requiere la presencia de ideas ajenas, la textura de *Eurídice* exige la comparecencia tangible de los textos procedentes de otras obras.

Si nos remitimos a la tipología del discurso propuesta por W. Bajtín, vemos que la utilización de la palabra ajena en estas novelas de Julieta Campos se adapta al tercer tipo de discurso (enunciado ambivalente en la terminología de Julia Kristeva), en su variante activa.

3.2.2. En este apartado se presentan ejemplos de algunos tipos de intertextualidad localizados en las novelas mencionadas.

Alusión. Se sitúa dentro de las relaciones de compatibilidad y jerarquización entre el ET y el PT; el primero toma posición frente al segundo, pero no lo contradice¹³. Hay alusiones a la *Biblia* en ambas

¹³ La alusión sugiere la relación entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado; alude a realidades exteriores al texto y a otros textos. Véase el artículo sobre la alusión en Beristáin (1985).

novelas (Eclesiastés, Génesis; Adán y Eva, Isaac, etc.) En *Sabina* se halla esta alusión a Dante:

Muchas veces he soñado con el mar. Recuerda que a la mitad del camino hay una selva oscura. Esto que ocurre ya lo has soñado. Recuerda. Haz por recordar (12) ¹⁴.

En *Eurídice* este tipo de intertextualidad se encuentra, por ejemplo, en el siguiente fragmento:

Necesita fingir: ser Emma, en la ópera de Rouen, meses y meses antes del arsénico, justamente en aquel instante, cuando León está por entrar al palco y ella es Lucia di Lamermoor sollozando lánguidos lamentos a la palidez espléndida del tenor (71-72).

Autoridad/diálogo polémico. Dentro de las relaciones posibles entre ET y PT puede suceder que el texto A corrobore al texto B —en cuyo caso puede darse la subordinación— o bien que lo discuta o contradiga —aquí el texto B se situaría en un plano de autoridad frente al texto A—. En *Sabina*, Julieta Campos establece relaciones de este segundo tipo con respecto a *A la recherche du temps perdu*, de Proust, cuando rechaza la «confianza inconcebible» de dicho autor en el poder de la palabra (11). Tampoco concuerda con Proust en cuanto a su fe en la memoria, pues para Julieta Campos los recuerdos y la realidad están llenos de vacíos; el rememorar no recupera íntegro el tiempo perdido.

El otro tipo de relación se aprecia en este fragmento de *Eurídice*:

[...] Monsieur N. respira hondo y especula: «Aunque me juren que el autor de este libro es Idries Shah, yo creo que se trata de un seudónimo de Borges [...] Sea como sea, Idries Shah o Borges me han enseñado mucho. Y les rindo homenaje» (140).

Ante la fascinación y el temor de contar una historia, Monsieur N. se remite a un texto-autoridad:

¹⁴ Las indicaciones de página corresponden a las ediciones citadas en la bibliografía de Julieta Campos.

Me avergüenza mi intento desesperado de contarlo todo. Y a la vez recuerdo a Sócrates diciendo en *El banquete*: «es necesario, para que haya deseo, que al que desea le falte la cosa que desea» (135).

Montaje. El montaje y la mezcla de géneros —rasgo primordial de la novela moderna de acuerdo con Krysinski (1986)— está también abundantemente representado en *Sabina* y en *Eurídice*, interesantes muestras de los recursos de la autora frente a la organización intelectual del discurso. Los materiales de este montaje provienen de hechos históricos y sociales (Dachau, Bangladesh, Biafra, la acumulación de basura en las grandes ciudades, la lluvia radioactiva, etc.), avisos periodísticos («Suicidios por tedio en una isla», en *Eurídice*), fragmentos de la partitura de *Tristán e Isolda* de Wagner (en la misma novela), folletos turísticos (en *Sabina*), revistas de divulgación científica (*National Geographic*, en *Eurídice*), y en general discursos provenientes de otros sistemas significantes: pintura, música, cine. Con respecto al discurso cinematográfico, una parte de *Eurídice* manipula una película de François Truffaut, *Adèle H.* Emplea el material perteneciente a la película pero lo inserta en una historia protagonizada por una mujer que en el cine ve la película y asocia las imágenes con otros materiales.

También al principio del montaje podemos adjudicar las numerosísimas menciones de islas en *El miedo de perder a Eurídice*. Como se ha visto antes, las islas constituyen un elemento primordial en el entramado de esta novela; desde el contorno de la isla trazado en una servilleta por Monsieur N. hasta la enumeración que se extiende a lo largo de nueve páginas, en un verdadero enjambre intertextual. Por todo esto, creo que efectivamente el principio del montaje puede constituir, como sugiere Krysinski, una forma del dialogismo bajtiniano.

2.2.2. Ante la imposibilidad de dar cuenta de todas las variantes de intertextualidad en las dos novelas que hemos venido comentando, señalaré para finalizar dos aspectos que me parecen otorgarles una fisonomía especial. Uno de ellos es la «intertextualidad interna» —auto-referencialidad—, la cual consiste en la presencia del texto dentro del mismo texto.

Ambas novelas remiten a sí mismas en varios lugares. En *Sabina*, ocurre al citar el título de la novela que se está escribiendo en francés primero (111), explícitamente más adelante (149) y al final de la novela al remitir a tales páginas que el lector ya ha leído (149), por si no hubiera captado a tiempo el mensaje.

Con respecto a *Eurídice*, todo texto mantiene cierto tipo de relaciones con su título ¹⁵; en esta novela a la presencia del relato de Ovidio (*Metamorfosis*, libro X) se une a la reaparición de Eurídice en el título de un poema (16) y en la mención del mismo personaje emergiendo de las tinieblas del Hades ante Orfeo (122). Hay además reenvíos a otras obras de Julieta Campos: *Celina o los gatos*, *Muerte por agua*, *La imagen en el espejo* (en *Sabina*) y a *Sabina* en *Eurídice* (75).

El otro aspecto que me interesa destacar es el del diálogo que sostiene Julieta Campos con autores y obras escritas por hombres, especialmente en *Sabina*. En efecto, dentro de la reflexión sobre el proceso de la escritura de una novela hay varios momentos en que se contraponen el modo de escribir de un hombre —cómo habría escrito de haber sido él el autor de esa novela— y la manera en que lo hace ella, la autora. No es el momento para profundizar en este aspecto, pero quise dejarlo apuntado porque me parece señalar otra interesante vía para el estudio de la intertextualidad.

Las reflexiones aquí realizadas acerca de la intertextualidad muestran, ante todo, la vigencia de las ideas de M. Bajtín. Las reflexiones posteriores recogen lo esencial de su propuesta y se encaminan a efectuar los ajustes necesarios para adecuarla a las características de la novela posterior a Dostoievski. Es necesario todavía coordinar las variantes y las propuestas con el fin de llegar al establecimiento de un modelo más homogéneo para el análisis de la intertextualidad en el texto literario.

Por otra parte, el funcionamiento de esta teoría en las dos novelas de Julieta Campos ha puesto de relieve que no es indispensable enfocar la intertextualidad como un «problema»: es quizá más acertado considerarla como una parte positiva de la modalidad narrativa, como algo que enriquece el texto y lo pone en contacto con un entorno más amplio.

Finalmente, me parece que se confirma lo presupuesto en el título de este trabajo. La intertextualidad no puede considerarse como equivalente a la totalidad de los componentes de una novela. Es algo que el autor/la autora maneja como parte de las estrategias narrativas que manipula y pone en juego en su obra.

¹⁵ Y con otros elementos (prefacios, dedicatorias, epígrafes, notas, etc.), como explica Genette (1987).

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, Mijail (1978). «Discours dans le roman». En *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard.
- (1979). «Le problème du texte en linguistique, philologie et dans les autres sciences humaines». En *Esthétique de la création verbale*. Moscou. Trad. esp. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E. (Breviarios, núm. 417).
- BAL, Mieke (1992). *Murder and Difference*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- BERISTÁIN, Helena (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- CABANILLES, Antonia (1992). «Bajtín/Medvedev/Voloshinov. El espacio de la "metalingüística"». En *Investigaciones Semióticas IV* (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica), I, 45-52. Madrid: Visor Libros.
- COSTE, Didier (1988). «Débat, ébats et cours fatal: fonctions dialogiques et rhétorique narrative dans *Sylvie* de Jean Mairet». *Romanic Review* XXIX: 4, 558-573.
- DUREY, Jill Felicity (1991). «The State of Play and Interplay in Intertextuality». *Style* 25: 4, 616-635.
- FRANK, Claudine (1991). «Tragic Relief: an Intertextual Reading of Galdós *Fortunata y Jacinta* and Zola's *La joie de vivre*». *Comparative Literature* 43/3, 209-229.
- GAVALDÁ, J. V. (1992). «El principio de alteridad y la concepción bajtiniana del discurso». En *Investigaciones Semióticas IV* (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica), I, 95-100. Madrid: Visor Libros.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. París: Seuil.
- (1987). *Seuils*. París: Seuil.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel (1992). «"Las Hilanderas" de Velázquez: un enfoque intertextual». *Semiosis* 26. México: Universidad Veracruzana.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Semiotiké. Recherches pour une sémalyse*. París: Seuil.
- (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Seuil.
- (1984). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- KRYSINSKI, Wladimir (1986). «Bajtín y las estructuras evolutivas de la novela post-dostoievskiana». *Morphé* 1: 1, 129-144.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1978). «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura». *Romanic Review* LXIX: 1-2, 1-14.
- PICÓN GARFIELD, Evelyn (1980). Reseña de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. *Revista Iberoamericana* 46: 112-113, 680-683.
- PULIDO, Genara (1992). «Un modelo de análisis: François Rabelais visto por Mijail Bajtín». En *Investigaciones Semióticas IV* (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica), I, 197-204. Madrid: Visor Libros.
- QUINTANA DOCIO, Francisco (1992). «El signo intertextual ante el lector real (Jugando con fuego)». En *Investigaciones Semióticas IV* (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica), I, 205-214. Madrid: Visor Libros.
- RIFFATERRE, Michael (1983). *Sémiotique de la poésie*. París: Seuil.
- RIVERO POTTER, Alicia (1985). «La creación literaria en Julieta Campos: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*». *Revista Iberoamericana* 51: 132-133, 899-907.

SUÁREZ-LAFUENTE, María (1988). «A Presupposition of Intertextuality in Clarín's *La Regenta* an Chopin's *The Awakening*». *Romanic Review* LXXIX: 3, 492-501.

TODOROV, Tzvetan (1981). *Le principe dialogique*. París: Seuil.

Obras de Julieta Campos

Narrativa

CAMPOS, Julieta (1965a). *Muerte por agua*. México: F.C.E.

— (1968). *Celina o los gatos*. México: Siglo XXI.

— (1973a). *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. México: Joaquín Mortiz (Premio Xavier Villaurrutia 1974).

— (1979). *El miedo de perder a Eurídice*. México: Joaquín Mortiz.

Crítica literaria

— (1965b). *La imagen en el espejo*. México: UNAM.

— (1971). *Oficio de leer*.

— (1973b). *Función de la novela*. México: Joaquín Mortiz.

— (1988a). *Un heroísmo secreto*. México: Vuelta.

Teatro

— (1988b). *Jardín de invierno*. México: Ediciones del Equilibrista.

Varios

— (1982). *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nahuas*. México: F.C.E./Tabasco.

— (1988c). *El lujo del sol*. México: F.C.E./Tabasco.

— (1988d). *Bajo el signo de Ix Bolon*. F.C.E./Tabasco.

EL PROBLEMA DEL LENGUAJE PLÁSTICO: NOTAS SOBRE LA DOBLE ARTICULACIÓN DEL SIGNO PICTÓRICO

José M. Querol

(Madrid)

Hablar de lenguaje es hablar de comunicación, y viceversa. Toda comunicación humana se sustenta sobre un sistema específico de signos materiales que transcriben unos contenidos de índole diferente de la materia sobre la que se transmiten.

Esto es una evidencia de la que nadie parece dudar, la magia de la transformación de los sonidos en imágenes mentales que generan la información sobre la naturaleza, y sobre sí mismo, al hombre, otorgándole así la posibilidad de transformar el mundo y realizarse como tal en la tarea, ha sido y es, desde la más remota antigüedad, objeto de estudio en función de su capital importancia para el desarrollo de nuestra especie.

De entre los sistemas utilizados en esta transferencia de conocimientos hay uno que sin lugar a dudas es el sistema raíz del proceso comunicativo humano: el sistema lingüístico. La capacidad de la palabra, del

lenguaje, como trasmisor intermediario del hombre en su relación consigo mismo y con su entorno, hace posible la aprehensión de la simbólica del universo cultural, y, por tanto, su dominio.

Esta vieja tesis, que fue intuita desde la más remota antigüedad por las primeras culturas que dotaban a la palabra de poder efectivo sobre las cosas¹, fue probada y sometida a estudio ya por Cassirer en los años cincuenta de nuestro siglo.

Ahora bien, el sistema lingüístico, primer y fundamental sistema de comunicación humana, no es sin embargo el único mediante el cual una civilización construye la imagen de sí misma y del universo. Es posible definir, como hizo Yuri M. Lotman (1970: 20 y ss.), a este sistema de signos que otros han denominado *lengua natural* como *proceso de semiotización primario*, frente a otros sistemas de representación simbólica del mundo que utilizan otros soportes materiales distintos del signo lingüístico.

De hecho, existen diversas formas de comunicación sistemática de la información simbólica de la realidad que elaboran reglas, a veces paralelas a las reglas del sistema lingüístico, a veces divergentes a éste, mediante las cuales la comunicación tiene lugar. Negar la capacidad comunicativa de la representación pictórica, por entrar en el asunto que nos ocupa, sería negar evidencias como la función comunicativa de las pinturas rupestres o de las representaciones plásticas medievales de la Historia Sagrada que se encuentran en todas las catedrales.

A aquellos sistemas de comunicación no lingüísticos, Lotman (1970:20) los designa como *procesos de semiotización secundarios*, esto es, *estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural (mito, religión)*. Lotman, a través de la división de niveles en la comunicación (lengua natural, lenguajes artificiales y lenguajes secundarios de comunicación) estableció orden en la vieja discusión que es, en el fondo, el tema de este estudio: aquella vieja polémica que en nuestra cultura fue emblemática por el lema horaciano *ut pictura poesis* y que no ha dejado de preocupar, si bien de manera intermitente, a la crítica y al pensamiento más serios de nuestra cultura².

¹ La veracidad de tal afirmación está atestiguada por la antropología contemporánea, basta echar un vistazo a las ya viejas páginas de *La Rama Dorada* de sir John Frazer [cfr. FRAZER (1890, ed. cast. 1986)], o a las mucho más recientes reflexiones sobre la palabra de Mircea Eliade (cfr. por ejemplo ELÍADE (1958, especialmente, para el asunto que nos ocupa: ed. cast. 1992. 73 y ss.) para tener una idea aproximada del valor que esta pudiera tener en los albores de las primeras civilizaciones.

² En el origen del problema están Filostrato, Plinio el viejo, y el joven, Aristóteles y Horacio, pero, en lo que concierne al pensamiento moderno, en las mentes de todos

La polémica más reciente de las suscitadas alrededor de la consideración de la comunicación visual como sistema de comunicación se ha centrado sobre el paralelismo de éste, en cuanto a organización interna, con respecto al sistema matriz de comunicación: el sistema lingüístico, y se ha venido encauzando a través de la discusión sobre la posibilidad o no de que el sistema icónico contuviera en sí unos signos que fueran equiparables a los signos lingüísticos.

La base de la analogía de función que se pretendía respondía a la descripción de las tres características del signo lingüístico que había hecho Ferdinand de Saussure en su *Cours de linguistique générale*: linealidad, arbitrariedad y discreción, de las cuales las dos primeras no presentaban grandes problemas de aplicación, pero la tercera originó la gran polémica: si no podía encontrarse un esquema de funcionamiento discreto del signo pictórico no podía entonces hablarse con propiedad del sistema de comunicación visual como lenguaje.

El asunto pues pasaba por elaborar un examen profundo de la segunda articulación del lenguaje plástico, encontrar una nómina finita de *iconemas* que en combinación arbitraria fueran capaces de producir conceptos visuales de manera similar a cómo la combinación arbitraria de fonemas produce palabras en cada lengua.

De entre los defensores más entusiastas del lenguaje pictórico, el más destacable por su posición aproximadora entre los dos sistemas es quizás el profesor García Berrio, quien, a lo largo de varios años, ha venido defendiendo, en multitud de artículos y estudios monográficos, la posibilidad real de encontrar este grupo de iconemas teórico³.

se halla el viejo estudio de Lessing (cfr. Lessing, 1766, ed. cast. 1977), que se atrevió a evidenciar las diferencias de procedimiento y de significado entre la pintura y la poesía. En uno y otro sentido no han faltado estudios sobre las relaciones entre los sistemas de comunicación lingüísticos y los icónicos, especialmente en nuestro final de siglo, debido a la importancia general que le han conferido los progresos técnicos, a la imagen visual. El campo lógico de estudio se ha extendido hacia varias disciplinas académicas favoreciendo muy diferentes perspectivas. A Lessing, y a las comparaciones entre las artes que realizaron Hegel o Schopenhauer le siguieron, citando sólo los más importantes estudios de la época más reciente, críticos como Lee (1982), quien se acercó al problema desde la Historia del Arte a través de la Retórica, Praz (1970, ed. cast. 1979), también desde la Historia del Arte, Étienne Soriau (1947), desde la Estética comparada, o el grupo más importante de intelectuales que han dedicado sus esfuerzos a esta cuestión y de los que hablaremos más adelante: los semiólogos, entre los que cabe destacar por su especial dedicación a Eco, Barthes, Garroni, Lotman, Schefer, Uspensky, Nebesky o García Berrio entre otros muchos, quienes, con criterios muchas veces divergentes, han ido tejiendo en los últimos años las líneas de pensamiento fundamentales respecto a este problema.

³ Por un orden cronológico, los textos donde el profesor García Berrio defiende su postura son: G. Berrio (1981: 14 y ss.), donde ya apunta hacia la posibilidad de encon-

Por otro lado, gran parte de la crítica semiológica señala claramente la condición metafórica del lenguaje pictórico. El más destacado a nuestro juicio es Schefer, quien argumenta que la pintura no es una lengua en tanto en cuanto sólo puede leerse gracias a los límites lingüísticos, geométricos, etc., esto es, dentro del espacio epistemológico del que se constituye en punto de reunión de aquello que significa. Schefer admite que un cuadro sea analizable en términos de sistema en cuanto que un cuadro no se manifiesta en el espacio en que ha sido constituido sino por la implicación de las teorías que supone.

La postura de Schefer está muy cerca de los postulados de la deconstrucción (analizar la imagen no consiste en aislar sus partes constitutivas, sino en descubrir en ella los textos que han sido implicados, incluso nuestras propias lecturas), pero también de la mitocrítica estructural de Durand, en cuanto que el valor de estabilización de contenidos en un cuadro se produce en la medida en que éste transmite el símbolo como imagen⁴.

Es, sin embargo, evidente que es posible formalizar una lectura de la obra pictórica como sistema, sobre todo en los niveles superiores de análisis. La teoría de la composición pictórica que se imparte en las Escuelas de Arte no deja de presentar en el fondo una analogía funcional con la aplicación del estudio de la «dispositio» retórica, de la cual, a nuestro juicio, dependió siempre a través de la influencia en todas las artes que disfrutó la retórica clásica.

La propia crítica artística ha llevado muy lejos, y a buen término, sus estudios de los niveles superiores de la estructura lingüística del texto

trar estos elementos, el artículo-catálogo: G. Berrio, Hernández, (1984), donde abiertamente habla de una fonología característica del pintor Ortíz Sarachaga, G. Berrio, Hernández (1985-1986: 52-57, especialmente), y su último estudio, hasta la fecha, que resume y sistematiza su poética del arte visual: G. Berrio (1988: 44, especialmente), donde hace alguna reflexión práctica sobre qué elementos pictóricos podrían ser catalogados como elementos pre-significativos (este es el nombre que él da a lo que nosotros denominamos iconemas), haciendo referencia a la mancha de color como candidato firme a establecerse como elemento signifiante desarrollada a través de su producción mediante lo que serían los colores puros o las tintas industriales básicas que componen la mancha resultante.

⁴ García Berrio (1988: 38-41, notas 6, 7 y 9) ofrece una nómina extensa de referencias sobre las distintas posturas de las diversas escuelas críticas que han abordado el problema, por lo que nosotros aquí no lo volveremos a hacer. Es interesante (García Berrio, 1988: 41, nota 9) observar el valor que otorga García Berrio a la semiología orientada hacia la *lectura* (Marin y Schefer fundamentalmente). Para este autor esta crítica inmanentista es preludio de los «años de entusiasmo» semiológico por la pintura como lengua, presentando el problema entonces como apreciación antagónica entre la crítica semiológica nacida de la teoría de la recepción y la nacida de la lingüística del texto que él encarna como uno de sus mejores defensores a nuestro juicio.

plástico. Los estudios de Francastel (1969) sobre la figura, correlato posible en términos amplios de una morfología pictórica⁵. Los estudios iconológicos de Panofski, donde converge el interés por la materia poética como forma general de la comunicación simbólica con la evidencia de una semántica textual muy elaborada, y donde se manifiesta también el complejo entramado de relaciones entre la sintaxis compositiva y el significado cultural del discurso plástico⁶, o, incluso, lejos en el tiempo ya, el ensayo de Alois Riegl que intentaba mostrar la evolución histórica del sistema de representación plástica, incluso casi explícitamente, y haciéndose contemporáneo a la moda de los estudios lingüísticos de la época, como un sistema parejo al lingüístico (y por tanto con una gramática discernible)⁷, manifiestan un dominio de la

⁵ Francastel (1969: 9 y ss.) desarrolla el estudio de la forma pictórica en relación a su contexto compositivo (en definitiva sintáctico), pero ateniéndose a un concepto muy moderno para los años de redacción de sus estudios. Sin proponerselo, pero bien intuido, Francastel, intentando destruir, precisamente, el paralelo no metafórico entre la comunicación visual y la comunicación lingüística en el nivel poético, designa como garante de la generación de la forma pictórica a la representación global del cuadro, esto es, a lo que la moderna lingüística viene llamando *texto* o *discurso* según los casos. Francastel, sin embargo, desarrolla su teoría de la disimilitud entre los dos lenguajes sobre unas bases lingüísticas poco profundas, lo que genera cierta confusión en sus argumentos de relación entre los dos sistemas. Uno de los errores más extendidos, y de los que Francastel participa, como otros muchos investigadores, incluso lingüistas, es el de equiparar dos niveles comunicativos diferentes, el nivel lingüístico puro (de comunicación) con el nivel de representación visual *artístico*. Al nivel artístico le corresponde el nivel poético, no el estrictamente comunicativo, aunque un texto poético sea también un acto simple de comunicación. Por otro lado Francastel cree que es la simple adición fonémica la que genera la palabra (él habla impropriamente de *silabas*), es evidente ya, sin embargo, que la arbitrariedad del signo lingüístico implica unas condiciones en el imaginario cultural que limitan y encauzan la combinación de fonemas ajustándolos a la cultura a la que sirven. (Sin ir más lejos podemos pensar en la vieja teoría romántica humboldtiana que desarrolló el idealismo lingüístico de Spitzer y demás sobre el *volksgeist*, pero no sólo en ella, baste mencionar la antropología lingüística de más reciente cuño, Durand sólo como ejemplo, para, cuando menos, admitir a juicio esta observación).

⁶ Los muy conocidos *Estudios sobre iconología* (Panofski, 1962), muestran el profundo conocimiento de Panofski sobre la semántica del símbolo y la estructura de su transmisión, el *Pandora's box, The changing aspects of a mythical symbol* (E. y Dora Panofski, 1956) completa la visión general panofskiana del símbolo como funtor de la transmisión del significado simbólico ejercitándose en un ejemplo completo de seguimiento de las transformaciones de una materia poética (a este respecto nosotros nos propusimos mostrar aspectos semejantes de la transmisión del símbolo en las materias poéticas literarias en nuestra tesis doctoral *La Leyenda del Caballero del Cisne. Historia de una materia poética*, tesis en proceso de publicación en microficha por la Universidad Autónoma de Madrid, que fue defendida el 29 de Abril de 1993 en esta universidad). El estudio de la forma simbólica, concepto recogido por Panofski de la filosofía simbólica cassireriana, y de indudable productividad, se convierte en una verdadera morfosintaxis general que pliega sobre el significado de la obra pictórica su propia estructura de espacio organizado en *Die Perspektive als «Symbolische Form»* (Panofski, 1924-1925).

⁷ Cfr. RIEGL, (1897-1898, ed. ital. 1983). En la segunda versión del libro, la que realizó para sus lecciones del curso de 1899 en la Universidad de Viena pude leerse:

concepción sistemática de la expresión plástica que muchos de los críticos de formación artística, entre los que quizás el más sobresaliente es Rudolf Arheim, afirmaron implícita o explícitamente sin rubor⁸.

Ahora bien, ¿es realmente preciso descender al nivel del significante y mostrar la viabilidad y operatividad analógica del signo plástico y el signo lingüístico, o simplemente debemos movernos en el terreno de una analogía general de funcionamiento epistemológico?

Quizás el problema sea más un problema de concepción del propio lenguaje natural (la concepción estructural que en el fondo lo suscita) que una cuestión real que afecte a la propia definición del arte como sistema, en cualquier caso, se han dado muy pocos pasos prácticos para afirmar o negar realmente la dimensión que pueda tener la segunda articulación del signo icónico, apuntándose sólo posibilidades teóricas fundamentadas, pero no estudios prácticos que descubran estas unidades.

Intentando avanzar sobre la hipótesis del profesor García Berrio de la existencia efectiva de estas unidades, y teniendo en cuenta que el caballo de batalla es el de su definición y descripción, debiendo llegar al final a una nómina de *iconemas*, o de *rasgos distintivos* que elaboren, nosotros intentamos llegar a ella, siendo enormes los problemas con los que nos encontramos.

En primer lugar, tuvimos que afirmar la presencia de materia significativa en el significante plástico. Desestimar la semántica del color o de la forma fuera del contexto de la figura era ciertamente una contradicción con la realidad pictórica, no sólo en la abstracción post-kan-dinskiana, sino incluso en la figuración (¿quién puede dudar del color naranja con que se define al hombre representado en *Melancolía* de Sérusier, por ejemplo?). Esta presencia de sentido en los elementos pre-significativos no plantea sin embargo mayores dificultades a la luz de los ya muy viejos estudios sobre el significante lingüístico en poesía

«Ogni opera d'art parla un suo determinato linguaggio artistico, anche se naturalmente gli elementi dell'arte sono diversi da quelli del linguaggio. Ma se esiste un linguaggio dell'arte deve esistere una sua grammatica storica, naturalmente anche solo in senso metaforico». (Riegl, 1983: 270).

⁸ Cfr. en especial el trabajo de Arheim *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye* (Arheim, 1954, ed. cast. 1985). El compromiso de Arheim en este texto con una visión lingüística de la comunicación visual es muy claro (cfr. 1985: 59 y ss. para observar el desarrollo del paso de significante a significado en la forma plástica según Arheim). Sus leyes de la simplicidad: *simetría o no, una sola dirección o varias, centro común y conformidad a la armazón espacial de orientación vertical y horizontal* (cfr. 1985: 72 y ss.) fueron muy tenidas en cuentas en nuestro intento de elaborar un sistema de significantes para la comunicación plástica.

del formalismo ruso⁹. Ahora bien, ¿cómo deslindar entonces las dos articulaciones del signo plástico?

Partiendo de las indicaciones y sugerencias de trabajo que me hizo el profesor García Berrio cuando fui alumno suyo, alguna de las cuales aparecen reflejadas en su *Ut pictura poesis*¹⁰, comencé por superponer las teorías saussureanas sobre la discreción del signo lingüístico a los posibles significantes plásticos para de ese modo establecer la nómima teórica de iconemas. Esta nómima debía ser capaz de generar, por combinación, todo el espectro morfológico de la pintura occidental que podía considerarse como *unidad lingüística*. La gran revolución del arte plástico del siglo xx, la abstracción, tendría entre una de sus muchas causas internas, en el nivel pre-significacional, la reducción del sistema iconémico que, por ejemplo, se manifiesta en la sistemática utilización de colores puros de la obra de Paul Klee o en el aformalismo pictórico de Pollock.

Parecía evidente que el sistema iconémico pretendido estaba conformado por, al menos, dos materias significantes diferentes (como el sistema lingüístico lo está por dos sistemas de fonemas diferentes: el vocálico y el consonántico), de tal manera que el color era el candidato primero a ser investigado como tal, pero, junto a él, no podía negarse que a éste se le unía al menos un sistema de *formalidad lineal* que lo completaba dando sentido al dibujo y otras artes monocromáticas que podían transmitir formas pictóricas con significado. La dualidad que presenta un dibujo a lápiz no es de alternancia de color, sino de luz en una gama única, y por tanto, presentar al color como único sistema suscitaba dudas razonables a la investigación.

La primera idea global fue presentar el triángulo de Goethe (formulado a partir del disco de Newton)¹¹ como el esquema básico de rasgos

⁹ No abundaremos en la posición formal anticontenidista del formalismo ruso ni en sus investigaciones sobre la *transracionalidad* del significante poético que son de todos conocidas. El mejor texto-manual que conocemos donde estas cuestiones quedan aclaradas de sobra es quizás, al margen de los propios textos del formalismo (cfr. sin ir más lejos el texto de Sklovski, Viktor, *La cuerda del arco (sobre la disimilitud de lo símil)* (ed. cast. 1975) y donde además se discute el problema del texto plástico), el del propio profesor Antonio García Berrio (G. Berrio, 1973), redactado ya hace bastantes años pero no por ello menos lúcido.

¹⁰ Nos referimos, por ejemplo, a la observación mencionada antes sobre la mancha de color o sobre la utilización del esquema de trabajo de la fonología generativa (Cfr. por ejemplo Schane, 1979). Cfr. también García Berrio (1988: nota nº 6).

¹¹ Para la teoría del color de Newton puede verse la edición de Londres de la Óptica (*Optiks: or a Treatise of Reflections, Refractions, Inflections and Colour of Light*), del año 1730. (Hay también además de las modernas, una edición latina publicada en Padua en 1749). La teoría de los colores de Goethe, *Zur Farbenlehre* (Goete,

distintivos que formaban los colores del espectro físico, y, obtenidos éstos, constituirlos en iconemas del primer sistema de significantes plásticos. Así, los rasgos distintivos sobre los que operar en un principio eran: [±Rojo], [±Azul] y [±Amarillo], cuyas combinaciones proporcionaban el resto de los colores denominados *fundamentales*, esto es, los del arco iris.

Este sistema proporcionaba un corpus limitado de unidades pre-significativas aceptable, sin embargo, a la hora de fundamentar las analogías con el sistema de alófonos de la lengua natural debíamos defenderlo con rasgos de tipo semántico que no eran satisfactorios como tales para el sistema.

Fijamos entonces nuestra atención en la diferenciación que la física hace del color a través de su longitud de onda, sometida a una sencilla ecuación y que proporciona una estabilidad física a la materia significativa muy similar a la del sonido como materia del significante lingüístico. La fórmula de la longitud de onda es:

$$\lambda = c T = \frac{c}{f}$$

donde la longitud de onda (λ) se obtiene multiplicando la velocidad de propagación de las ondas electromagnéticas (c) por el período (T) o dividiendo la velocidad por la frecuencia (f).

La longitud de onda del espectro visible va, desde la luz violeta ($4 \cdot 10^{-5}$), hasta la luz roja ($7 \cdot 10^{-5}$), cuyas frecuencias, obtenidas por deducción de la ecuación antes expuesta, son de $7,5 \cdot 10^{14}$ hertz para el violeta y $4,3 \cdot 10^{14}$ hertz para el rojo, entre esta banda de radiaciones se sitúan los colores del arco iris que se mueven en bandas de frecuencias intermedias. El problema de las variantes contextuales (alófonos para el lenguaje natural y sin determinar nombre para la lengua pictórica) quedaba pues sometido a una cuestión de posición del mismo dentro de la banda de frecuencia que definía el color en cuestión.

El problema de las tintas industriales no afectaba significativamente al sistema en cuanto que, reducido el problema a una cuestión física no

1810) refleja el espíritu newtoniano de empresa doble científico-metafísica. Un estudio histórico muy completo de las diversas teorías sobre el color que abonaron el campo de la investigación artística y que reúne además abundante bibliografía sobre el tema es el de Mario Brusatin (1983).

se presentaban complicaciones más importantes de las que se le presentan a la moderna fonética. La abstracción del iconema era una abstracción, de hecho, de la síntesis de toda la banda de frecuencia en la que se movía aquello que designábamos como tal o cual color.

Sin embargo, el sistema de color no es el único que opera en la comunicación visual. La textura, el soporte material de la obra y otros elementos como los grafismos y las estructuras lineales juegan un papel importante en este sistema de comunicación. Todos estos elementos citados, con la excepción de las estructuras lineales (incluidos, evidentemente los grafismos como tales) podían ser asignados analógicamente al grupo de los elementos suprasegmentales del sistema lingüístico natural.

El sistema de *formalidad*, llamado así por designar de alguna manera el complejo de líneas que aparecen sobre el plano y que, en su combinación, hacen perceptible la representación de una figura, ha sido estudiado varias veces, aunque por otros motivos, como matriz direccional de la comunicación plástica. El caso más evidente es quizás el pequeño estudio didáctico que hizo Kandinski, su famoso *Punkt und linie zu fläche*¹², que demuestra ser un primer paso en la sistematización del comportamiento de los elementos geométricos básicos utilizados en pintura.

El sistema de elementos sobre el plano que combinados pueden generar la percepción de una forma resultante con significación (lo que se denomina *figura*) requiere para su estudio, como premisa, una depuración de los elementos que lo integran. En primer lugar, considerar las formas geométricas que pueden aparecer sobre un plano nos lleva a la insolubilidad de la cuestión por la infinitud de posibilidades que ofrece. Es necesario pues convenir en que estas formas son productos significacionales elaborados a partir de elementos significantes más pequeños. La geometría euclidiana proporcionaba unos elementos básicos sobre los que operar, sin embargo, y a pesar de la sencillez expositiva y su generalmente admitida *operatividad* funcional, no se ajusta por completo a la nueva física que es capaz de definir el universo como curvo.

Sobre un plano, que es en definitiva el soporte físico-geométrico de un cuadro, hay puntos y líneas, materiales de los que se nutre la comunicación visual, combinados con las ausencias, los vacíos que muestran superficies perceptibles también como significados en una representación pictórica. Haciendo abstracción de la definición euclidiana del

¹² Texto de 1926 (Dessau). Trad. cast. Kandinsky 1984.

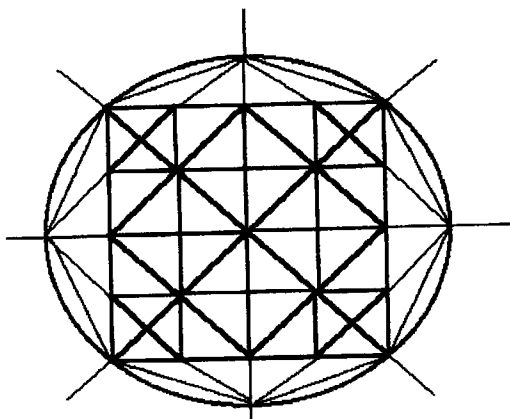
punto, puesto que, como se hacía evidente a Kandinski y a todos los demás, el punto pictórico es en realidad un conjunto de multitud de puntos (el punto geométrico como tal no tiene dimensión espacial), tenemos, sin embargo, que proporcionar un esquema más preciso de los iconemas de este sistema. Hay líneas rectas y curvas, infinidad de líneas en alternancia libre (que llamamos grafismos) que no muestran una definición precisa de sí mismas obligando a la mente humana a separarlas simplemente por oposición entre unas y otras y por dimensión relativa en el conjunto.

Definir un cuadro, o un triángulo, por el número de grados que suman sus ángulos, puede ayudar a sistematizar el proceso de construcción de una forma visual, pero no de manera completa. Una primera aproximación, muy defectuosa desde su base, nos llevó a considerar los siguientes rasgos distintivos para el sistema de gráficos sobre el plano: $[\pm \text{dirección}]$ y $[\pm \text{angularidad}]$. Ahora bien, el rasgo de angularidad no podía considerarse como tal en cuanto que no proporcionaba de por sí más que una división entre superficies y líneas, y no conseguía diferenciar siquiera un triángulo de un cuadrado (los dos poseían el rasgo de $[+ \text{angularidad}]$). Era pues necesario continuar por otro camino aun cuando fueran válidos estos dos rasgos para separar dos tipos de elementos del sistema. Definir las superficies por el número de lados, forma clásica de definición geométrica, alargaba la lista de superficies posibles hasta el infinito, y, aunque en la práctica la lista fuera grande pero limitada, siempre había la posibilidad de topar con una superficie de más lados (esto es, de mayor número de grados en la suma de éstos).

Otro asunto era la irregularidad de las superficies. El rasgo de $[\pm \text{regularidad}]$ aislaba una clase de polígonos de otros, estableciéndose así una nueva división en la ya practicada, pero aún insuficiente. Se acababan las posibilidades. Podía hablarse de la existencia de unas superficies geométricas básicas que eran definidas por la frecuencia de su utilización pictórica, y porque, en definitiva, una superficie mayor podía resolverse mediante la composición de ésta a través de varias de ellas unidas, como mostramos en la figura que aparece abajo al margen, donde una muestra de una triangularización, que podía prolongarse hasta el infinito teóricamente, desarrollaría los polígonos regulares que fueran necesarios.

La irregularidad sería entonces una cuestión dependiente de una alternancia libre de la angularidad del polígono. Ahora bien, la figura siguiente que construye polígonos no es, de hecho, sino un conjunto de

líneas secantes de acuerdo con una posición relativa, esto es, un punto, sobre el cual gira toda la construcción, y que no es sino el eje sobre el que se desarrolla el círculo que inscribe el resto de polígonos:



Siendo esto así, debiéramos poder afirmar que este segundo sistema de la comunicación pictórica no contiene más que un único rasgo distintivo que genera sin embargo multitud de iconemas, lo cual resultaría absurdo, o bien que, tomando como rasgos base el punto y la línea, sin hacer distinción entre curva o recta puesto que una línea recta puede definirse perfectamente como una sección de una circunferencia cuyo radio es infinito, resolver como pretendía Kandinski que existen dos iconemas básicos (punto y línea) que se proyectan sobre un plano y que, repetidos en combinación libre generan todo tipo de formas.

El asunto tenía su interés aunque probablemente seguía siendo tan confuso como al principio. La pregunta era, ¿podía considerarse entonces el mismo iconema dos líneas rectas de longitud diferente o dos secciones de curvas cuyos hipotéticos radios fueran de longitud diferente? Y todas estas preguntas, y muchas más no impedían ni por un momento realizar una lectura de un cuadro, o de todo el conjunto de la obra de un pintor, una escuela, o una época acudiendo al tipo de estructuras básicas (color y formas) que empleaban, y afirmar entonces que a través de ciertos elementos constitutivos básicos Klee, o Leonardo, ordenaban el espacio de su discurso plástico.

Nuestra posición hoy se aleja un tanto de la del profesor García Berrio, con el respeto profundo que merece el maestro. Él mismo no dejaba de insistir, en su ensayo sobre Enrique Brinkmann, que era posible afirmar la condición no metafórica de la pintura como lengua-

je, posición que en el *Ut pictura poesis*, aun manteniéndose en la certeza de la convergencia entre los dos discursos, encuentra sin embargo problemas como, por ejemplo, el de la *arreferencialidad* de la pintura mironiana, escollo que García Berrio salva a través del concepto de la *autorreferencialidad* poética.

Nosotros estamos convencidos de la posibilidad de acometer el examen de los discursos plásticos a través de la óptica lingüística en tanto que, como el lenguaje natural, la comunicación pictórica resume el mundo emblematizándolo y convirtiéndolo en símbolo de nuestra propia relación con la naturaleza, y esa operación nos permite la transformación del cosmos de la misma manera que lo hace el lenguaje. En la mente de todos aparecerá el recuerdo de la vieja cuestión: ¿Es el arte el que imita a la naturaleza o la naturaleza la que imita al arte? Sin embargo, al tomar esta posición y obligarnos a llegar hasta el final, cabe la posibilidad de que no sea posible la analogía en el funcionamiento de los elementos internos del sistema, aun cuando el resultado sea el mismo, la posibilidad de construir el símbolo de nosotros mismos y el mundo.

La derivación hacia los componentes del imaginario humano es casi obligada, como de hecho también García Berrio deriva su análisis hacia estos esquemas de apreciación fantástica¹³. Pero, los componentes imaginarios, residen dentro de un sistema pre-lingüístico, y no lingüístico según Durand (1979: 19, donde Durand recoge las ideas expuestas en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*). Este autor establece tres dimensiones que definen tres categorías de símbolos. La primera dimensión es la que él denomina *mecánica*, que define al aparato simbólico por analogía a lo que Freud llamaba *aparato psíquico*, y que, por tanto, puede sufrir lo que se denomina *descalificación simbólica*, esto es, una pérdida de intensión sémica que lo sitúa en el nivel del *signo*, llevándonos entonces a suponer una relación de filiación entre signo y símbolo que a nosotros nos resulta difícil de ser sostenida. Esta dimensión es denominada por Durand nivel *verbal*.

Este nivel verbal es el primer lenguaje (que es prelingüístico claramente en Durand): la expresión corporal, que, en tanto que *verbo* es acción de lo prerreflexivo (según terminología de Husserl), y no se reduce a la obsesión por el agujero (Freud), ni al juego de palabras de

¹³ Véase, sin ir más lejos, su artículo sobre Saura (1984), o la importancia que adquieren estos componentes como elementos de la hermenéutica plástica en (1988), que hace explícita en los capítulos V y VI.

un lenguaje natural (Lacan), sino que se conforma como el esquema previo a todo: el enderezamiento postural¹⁴.

La segunda dimensión la constituyen las imágenes arquetipales, que a su vez se dividen en *epítetas* y *sustantivas* según si se trata de «cualidades sensibles» o «perceptivas», haciéndose más específicas bajo la influencia calificativa de las incidencias puramente exógenas: clima, tecnología, estado cultural...

Es en esta segunda dimensión donde se encuentra el símbolo *stricto sensu*. El ejemplo propuesto por Durand es la imagen arquetipal del Oriente, en el que convergen el conjunto simbólico del sol amaneciendo en las montañas o en las tierras desérticas, vinculado al color dorado de la arena.

La imagen arquetipal que propone Durand no es, sin embargo, a nuestro juicio, sino lo que la poética del texto denomina «tópico» aplicado a una imagen social (cultural) en vez de a un discurso, teniendo en cuenta que esta imagen social no es otra cosa que un discurso. Durand, expone además que el fonetismo de los lenguajes naturales añaden unas derivaciones específicas al aparato simbólico, estableciendo nuevas evocaciones distorsionadoras del significado primitivo, sin embargo (tercera dimensión), y, aunque coincidimos con él en esta afirmación, Durand supone una prioridad de los lenguajes naturales frente a los denominados «artificiales» que nosotros no estamos en disposición, por la evidente falta de datos probatorios, de aceptar plenamente.

Esta suposición *a priori* favorece que, más tarde, cuando hace el análisis de los textos visuales de Durero y el Bosco y de Rubens y Rembrandt, su discurso no haga sino enfrentar los tópicos culturales (en el sentido antes descrito por nosotros) que delimitan los estilos pictóricos. El caso de Rembrandt y Rubens es en este sentido llamativo, al terminar sosteniendo, en definitiva, aquello que la crítica de arte ya había constatado a principios de siglo (Wölflin en 1915) sobre la raíz católica de la exuberancia del pincel de Rubens y la protestante de la luz rembrandtiana.

Por otro lado, las derivaciones producidas por los lenguajes naturales comprometen, según Durand, al símbolo con particularismos culturales que convierten a éste en un sistema, esto es, le hacen perder su

¹⁴ Es aquí pues donde Durand sitúa los esquemas de apreciación imaginaria a los que reduce el enfrentamiento del hombre con la naturaleza en *Las estructuras...*: verticalidad, horizontalidad (ascensión y caída), cerco, ámbito...

plurivocidad, subsistiendo de él únicamente el signo arquetipo. Es lo que se denomina «particularización histórica».

Esta afirmación, que nos parece correcta de base, aun cuando la causa que produce esta designación primaria y la subsiguiente asignación histórica de significado no creamos que sea algo tan simple, produce sin embargo la impresión de una obligada evolución degenerativa del símbolo, conclusión a la que por otra parte ya habían llegado Müller o Robert en los años finales del siglo pasado y principios de éste y que nos conduce a la discusión sin fin sobre el carácter del progreso del entendimiento humano de la naturaleza¹⁵.

La superación de las tesis de Robert o Müller pasa en Durand por negar a la definición del símbolo la característica de arbitrariedad, lo que desde luego allana enormemente el camino de la crítica semiológica de las artes plásticas de origen lingüístico que se enreda, como estamos viendo aquí, en la búsqueda de la segunda articulación del lenguaje pictórico sin obtener frutos claramente satisfactorios, y hace, en gran medida, innecesarias nuestras líneas. Si el parámetro de análisis de las actuaciones «civilizadoras» del hombre en el mundo es su condición de símbolos (de instrumentos de la mediatez de la comprensión humana de la naturaleza) no debe entonces preocuparnos en absoluto el patrón estructural de conformación de los lenguajes, pues en éstos no se halla la significación plena de estas actuaciones, sino la evocación que resulta de la comprensión del símbolo que encierran.

La pregunta entonces es: ¿y cómo es posible liberarse de la tiranía de la arbitrariedad?, ¿no nos hallamos condenados a sufrir eternamente la entropía del significado a consecuencia de nuestro instrumento único de contacto con el mundo que es nuestro lenguaje natural?

Nosotros pensamos que esto es precisamente lo que Durand se propone en su modelo de análisis, adentrarse en los túneles subterráneos del significado en su estado puro «prelingüístico», y esto es hablar en definitiva de *noumenos*, esto es: kantianismo estético, y Durand no lo niega, y lo muestra con orgullo cuando afirma que la semántica es, cuando menos, una poética (Durand 1993: 72).

¹⁵ Cfr. de forma general Müller (1856) y Robert (1915). Entre los españoles, Guichot y Sierra (1903) es también un ejemplo de esta concepción degenerativa del símbolo. De cualquier forma, ya en el siglo XVIII, C.F. Volney había puesto las bases de esta consideración al establecer la evolución de las sociedades y las religiones. El iluminismo ateo de Volney a veces le hace caer en este degeneracionismo estructural (entropía de significados) que compartirán de alguna manera, aunque desde presupuestos muy diferentes, en los albores de nuestro siglo Robert o Müller (Volney, 1822).

La reflexión sobre el símbolo nos conduce, como conduce a Durand, a la definición del mito como un sistema simbólico, y como tal sistema de apropiación de la naturaleza, éste puede ser entendido como lenguaje, en tanto en cuanto que la comunicación es una de las consecuencias, no la única, de la función simbólica (en términos de Cassirer que Durand utiliza), y *todo* lenguaje humano es, ante todo, donador de significación, siendo por tanto el mito lenguaje como ya apuntó Lévi-Strauss (1953: 272; Merquior, 1977: 18 y ss.), un lenguaje que trabaja por encima de la arbitrariedad del signo lingüístico sobre el que se desarrolla pero al que supera, pero también, en nuestra reflexión sobre el texto plástico, nos lleva a la misma conclusión obligada haciendo recaer todo el peso comunicativo de las artes plásticas en su relación con el símbolo, y, ¿por qué no?, también a arrastrar hacia él al propio sistema de comunicación natural¹⁶.

Quizá entonces debiéramos plantear otra cuestión de las que nunca tendrán una respuesta rotunda, incluso puede que ni siquiera una respuesta, la de la independencia del pensamiento y el lenguaje, pero aplicada a todos los sistemas que podamos denominar lenguajes, metafóricamente o no. Categorías como *discurso* o *texto* se nos antojan entonces más universales, metacategorías del sistema de relación del hombre con el cosmos, y no categorías lingüísticas.

Si esto es así, es indudable que podemos hablar de discursos plásticos, de cuadros como textos, y ¿por qué no?, entonces aplicar las reglas constitutivas de estas estructuras supralingüísticas (*textos*, *discurso*) y organizarlas en unidades de análisis, las cuales habrá obligatoriamente que estructurar, no a través de un esquema de filiación que tenga en su origen el sistema de la lengua natural, sino en un esquema de igualdad general que se pliegue a la exigencia propia de su utilidad comunicativa y, sobre todo, *transformacional*.

Los elementos significantes de cualquier sistema dependen de su constitución material, como ya Saussure entendió y nadie niega. Esta

¹⁶ En definitiva la construcción de modelos (razón última del símbolo) es el objeto del arte, de la religión... Ateviéndonos a enunciar una hipótesis general quizás poco gratificante para la soberbia de nuestra civilización (que en el fondo ya formularan Jung, Cassirer y otros muchos), el arte puede no ser otra cosa que el sustituto de la magia (ya desde las *Lecciones de Estética* de Hegel se apuntó la idea de que la estética venía a ocupar el papel de la metafísica en la cultura romántica y luego subsistió la idea aplicándola a la etapa postromántica que aún hoy vivimos). El homo faber, el *transformador*, genera modelos en la impotencia de volver a la Edad de Oro de su unión simpatética con la naturaleza. El arte posee la misma capacidad operacional que la palabra mágica del chamán, pero con carácter de realidad virtual, conformándose como la imitación de la palabra primordial de toda creación en cualquier mitología: ¡*Fiat lux!*

condición material tundamenta, en alguna medida para nosotros hasta hoy oscura aún, la propia sustancia del signo que organiza el sistema, de tal manera que, a nuestro juicio, la analogía, sobre todo la analogía direccional, esto es, la que pretende *adaptar* un signo de un sistema en virtud de otro ya definido, entraña riesgos y problemas como los que nosotros hemos pretendido mostrar en estas líneas. La postura de Schefer, por ejemplo, es limpia porque no se compromete, todos podemos estar de acuerdo en el compromiso de la experiencia (Derrida) y de la cultura (Jung) en la resolución del significado de cualquier discurso, ahora bien, es necesario continuar más allá y valorar la convergencia de significados, de *evocaciones* para utilizar la palabra romántica, como una confluencia cooperativa de la capacidad humana de la comunicación¹⁷.

Las investigaciones prácticas que nosotros realizamos sobre la teórica posibilidad de que existiera una segunda articulación en el signo plástico no fueron del todo improductivas, aunque dejemos al hipotético lector de este artículo sin la agradable sensación que produce el haber solucionado un problema. A pesar de que sería ciertamente posible seguir en esta dirección como posibilidad teórica, y consideramos que no se ha agotado, ni mucho menos, este campo de actuación sobre el hecho pictórico que nosotros aquí hemos esbozado, y que esperamos sinceramente que alguien retome, hoy, y a la vista de las dudas que nos asaltan una y otra vez, y de los problemas que se han intentado evidenciar aquí, creemos que es necesario intentar la superación del problema provocando una revisión en profundidad de muchas de las ideas que sobre la naturaleza general de los sistemas de comunicación la semiología ha ido generando. La posibilidad que nos abre el estudio en profundidad del símbolo como matriz pre-lingüística del pensamiento (aún a nuestro juicio todavía en su primera fase) ofrece nuevas vías para la investigación que pueden en un futuro facilitar la comprensión de las relaciones entre el significante y el significado (si como oposición es realmente pertinente) en el discurso plástico.

¹⁷ Como comentaba Francastel (1969: 91), la segunda articulación de los sistemas figurativos puede existir perfectamente, pero no como reduplicación de la primera articulación, no por combinación de elementos de la segunda articulación. El ejemplo que propone Francastel es evidente: quien dibujara una nariz y unas orejas, y las yuxtapusiera, no tendría por ello dibujado un rostro.

Referencias bibliográficas

- ARHEIM, R. (1954). *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: The University of California Press [ed. esp. (1985). Madrid: Alianza].
- BRUSATIN, M. (1983). *Storia dei colori*. Turín: G. Einaudi [ed. esp. (1987). Barcelona: Paidós].
- CASSIRER, E. (1972). *Filosofía de las formas simbólicas*. Trad. de Armando Morones. México: F.C.E., 3 vols., [1.^a ed. al. (1964). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft].
- (1989). *Esencia y efecto del Concepto de símbolo*. Trad. cast. de Carlos Gerhard. México: F.C.E. [1.^a ed. en alemán Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1956)].
- DURAND, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Edición y traducción de Alain Verjat. Barcelona: Anthropos / México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa [1.^a ed. fr. (1979)].
- ELÍADE, M. (1992). *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del Éxtasis*. México: F.C.E., Reimpr. [Ed. fr. (1968). París: Payot, 1.^a ed. fr. (1958)].
- FRANCASTEL, P. (1969). *La figura y el lugar*. Caracas: Monte Ávila. [1.^a ed. fr. (1967). *La Figure et le Lieu*. París: Gallimard].
- FRAZER, J.G. (1986). *La Rama Dorada, magia y religión*. México: F.C.E. [1.^a ed. ing., 2 vols. (1890), la ed. esp. procede de la ed. abreviada en inglés (1922). Nueva York: The Macmillan Company].
- GARCÍA BERRIO, A. (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.
- (1981). *Enrique Brinkmann. Semiótica textual del discurso plástico*. Montpellier: C.E.R.S.
- (1984). «Antonio Saura: imaginario espacial y tiempo del hombre». *Revista de Occidente* 32, 127-146.
- (1988). *Ut poesis pictura*. Madrid: Tecnos.
- ; HERNÁNDEZ, M.^a T. (1984). *Ortiz Sarachaga, esquema plástico y construcción imaginaria*. Villarrobleto: Catálogo de la exposición organizada por la Caja de Ahorros en el Museo de Albacete.
- ; HERNÁNDEZ, M.^a T. (1985-1986). «Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria». *Estudios de Lingüística* 3, 47-85.
- GUICHOT y SIERRA, A. (1903). *Ciencia de la Mitología. El gran mito ctónico-solar*. Madrid: Librería General Victoriano Suárez [reed. facs. (1989). Barcelona: Alta Fulla].
- GOETHE, J. W. (1810). *Zur Farbenlehre*. [(1910) ed. al. Tubinga. ed. esp. Buenos Aires: Poseidón (1945)].
- KANDINSKY, V. (1926). *Punk und linie zu fläche*, Desau [ed. esp. (1984), con trad. R. Echavarren, Barcelona: Labor, procedente de la de Barral (1970) que recoge la francesa de Neuilly (Seine) de 1955].
- LEE, R. W. (1982). «*Ut pictura poesis*». *La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra [ed. ing: «*Ut Pictura poesis*». *The Humanistic Theory of*

- Painting*, W. W. Norton & Company Inc., procedente de estudios publicados cuarenta años atrás en el *Art Bulletin*].
- LESSING, G. E. (1766). *Lao Koon*. Berlín: Christian Friedrich Voss [ed. esp. de E. Barjau. Madrid: Ed. Nacional (1977)].
- LÉVI-STRAUSS, Cl. (1953). *Anthropologie structurale*. París: Plon.
- LOTMAN, Y. (1970). *Struktura judozhestvennog teksta*. Moscú: Iskusstvo [Trad. esp. de Victoriano Imbert: (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo].
- MERQUIOR, J. G. (1977). *L'esthétique de Lévi-Strauss*. París: P.U.F.
- MÜLLER, M. (1984). *Mitología comparada*. Ed. y trad. P. Jarbí. Barcelona: Teorema [1.^a ed. al. (1856)].
- NEWTON, I. (1730). *Optiks: or a Treatise of Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*. Londres. [trad. esp. (1977). Madrid: Alfaguara].
- PANOFSKI, E. (1927). *Die Perspektive als «Symbolische Form»*. Leipzig-Berlín: B.G. Teubner [orig. en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, hgr. von Fritz Saxl. Vorträge (1924-1925). Ed. esp. (1973), Barcelona: Tusquets].
- (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza [ed. amp. (1962) *Studies in Iconology*. Nueva York: Harper Torchbook & Row Inc.].
- ; PANOFSKI, D. (1956). *Pandora's box, The changing aspects of a mythical symbol*. Nueva York: Bollingen F. Inc. [ed. esp. Barcelona: Barral (1974)].
- PRAZ, M. (1970). *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton: Princeton University Press [ed. esp. (1979). Madrid: Taurus].
- RIEGL, A. (1897-1898). *Historische Grammatik der bildenden Künste* [ed. it. *Grammatica storica delle arti figurative* (1983), por F. Diano. Bologna: Capelli].
- ROBERT, C. (1915). *Oidipus. Geschichte eines Poetischen Stoffs im Griechischen Altertum*. Berlin: Weidmann, 2 vols. (El primero corresponde al texto y el segundo, a las notas).
- SCHANE, S. A. (1979). *Generative Phonology*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs [ed. esp. Barcelona: Labor].
- SCHEFER, Louis (1970). *Escenografía de un cuadro*. Barcelona: Seix-Barral.
- ŠKLOWSKI, V. (1975). *La cuerda del arco (sobre la disimilitud de lo símil)*. Barcelona: Planeta.
- SORIAU, Ét. (1947). *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*. París: Flammarion.
- VOLNEY, C.F. (1822). *Les Ruines, ou méditation sur les Révolutions des Empires*. París: Bossange Frères Libraires [1.^a ed. 1791].

REPERTORIOS EXTRAVERBALES EN LA COMUNICACIÓN LITERARIA*

José Romera Castillo

(UNED, Madrid)

Día 12 de octubre de 1492. Unos perdidos navegantes llegan a una ignota tierra. Aquel día viernes, Colón desciende de su nave, toma posesión de la «isleta de los lucayos»¹, intercambia una serie de cosas

* Este trabajo recoge la sesión plenaria impartida en el VII Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina (ALFAL), celebrado en Tucumán (Argentina), del 7 al 11 de septiembre de 1987, cuyas actas, por diversas circunstancias, no se han publicado. Se edita tal cual fue expuesto en dicho año. Añadiré que posteriormente he dedicado otros dos trabajos al tema: «Gestos y ojos “hablan” en *Sonata de Primavera*», *Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Puerto Rico) XVI (1989), 45-51 (en el número monográfico, *Valle-Inclán. Homenaje*, coordinado por mí) y «Sistemas no verbal y verbal en literatura», *Face. Revista de Semiótica e Comunicação* (São Paulo, Brasil) 1 (1991), 75-91. Para una actualización sobre el tema remito a Fernando Poyatos, «Paralenguaje y sonidos extrasomáticos en la novela: perspectivas semiótico-comunicativas a través de los estudios de comunicación no verbal», en J. Romera, A. Yllera y M. García Page (eds.), *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Actas del III Seminario Internacional de Literatura y Semiótica), Madrid: Visor Libros, 1994, 141-155. La editorial Istmo de Madrid publicará, en breve, tres volúmenes de Fernando Poyatos sobre *La comunicación no verbal*.

¹ Colón, Cristóbal: *Diario del Descubrimiento* (Estudios, Ediciones y Notas por Manuel Alvar). Las Palmas: Ediciones del Exmo Cabildo Insular de Gran Canaria, 1976, 2 vols. Citaré por la edición actualizada contenida en el vol. segundo.

con la mucha gente que allí «se ayuntó» y se produce el primer contacto comunicativo con los indígenas. «Yo —escribe el Almirante— vide a algunos que tenía señales de heridas en sus cuerpos, y les hize señas qué era aquello, y ellos me amostraron cómo allí venían gente de otras islas que estaban acerca y los querían tomar y se defendían» (págs. 52-53). Desde el primer momento, lo no verbal va a tener una importancia capital. La comunicación entre los «hombres venidos del cielo» y los nativos era imposible por la disparidad de códigos lingüísticos. El arma salvadora estará en las simples *señas*, ya que como afirma el jefe de la expedición «por lengua no los entiendo».

In principio erat verbum. Ahora, además del *verbum*, es el cuerpo. La tiranía del *logos*, por influencias griegas y sobre todo cristianas, comparte espacios con otros elementos. El cuerpo está de moda; de ahí que el hombre de hoy —y no digamos la mujer— cuide tanto la salud, se esmere tanto en estar en forma. Antes estudiaba el cuerpo fundamentalmente la medicina, ahora lo hace la etnología, el psicoanálisis, la fenomenología, la sociología, etc., hasta llegar al teatro, muy especialmente desde Grotowski, para el que la expresividad corporal es una de las reinas de la escena. Según P. Bourdieu (1977:51) «el cuerpo funciona como un lenguaje mediante el cual, más que expresarse, el individuo es expresado, un lenguaje de la naturaleza con el que se traiciona lo más oculto y a la vez más verdadero, por ser lo menos conscientemente controlado y controlable, y que contamina y determina con sus mensajes percibidos y no advertidos todas las expresiones intencionales, empezando por la palabra»². Estamos, desde nuestro punto de vista, en busca del cuerpo perdido. Estamos —y queremos— semiologizar el cuerpo para ver la capacidad y fuerza que tienen algunos de sus miembros en la producción y manifestación de múltiples signos en la comunicación entre los seres vivos, tanto en el hombre como en los animales, como se ha encargado de estudiar, para esta última especie, la zoosemiótica.

Como constatación objetiva —y para tranquilidad de los lingüistas— sabemos que la *palabra* es el vehículo más importante que usan los hombres para comunicarse, pero no siempre ésta es la clave en la interacción de mensajes, como lo demuestra el caso siguiente: «Narciso y Goldmundo Teufel, dos marinos hermanos gemelos, naufragaron juntos y fueron a parar cada uno a una de las dos islas también gemelas. Aunque ambos tenían una voz potente, entrenada contra el fragor del mar en cientos de tempestades, no podían comunicarse verbalmente.

² Vid. además J. Fast (1971) y Michel Bernard (1972).

Afortunadamente abundaban por allí los delfines, y Narciso los adiestró para que transmitiesen mensajes. Como es sabido, los delfines son seres altamente inteligentes y se negaron rotundamente a transmitir los mensajes de Narciso por considerarlos muy estúpidos»³.

La agudeza y arte de ingenio del hombre ha producido muchísimos lenguajes. Desde el articulado u oral al escrito, al del mimo, la danza, el de los ciegos, el de los sordos, el del silbido (practicado también por los habitantes de la isla canaria de la Gomera, el célebre *silbo gomero*, estudiado por Ramón Trujillo), el del abanico y tantísimos otros que podríamos enumerar. Fíjense hasta dónde puede llegar su inventiva que, además del ordenador, creó un sofisticado y evocador lenguaje: el del pañuelo, que llegó a plasmarse en la obra anónima, *El secretario de los amantes* o *El libro de enamorados*⁴. He aquí algunos de sus signos: «Si se pasa el pañuelo por la frente es que se duda del galán; si se apoya en la mejilla derecha es que *no*, y en la izquierda que *sí*. Si se agita con la mano izquierda quiere decir “te amo”, y si se hace con la derecha “te odio”. Mensajes negativos son sacudirse el vestido con él (“te aborrezco”), retorcerlo con ambas manos (“indiferencia”, aunque parece mucho trabajo para expresar la ausencia de sentimientos) y jugar con él (“te despredio”). Aunque se trataba de sociedades más reducidas, y por ello controlables, había fórmulas para informar de que el corazón de la dama no era libre: retorcerlo con la mano derecha (“amo a otro”), arrollarlo al dedo índice (“estoy comprometida”) o al anular (“soy casada”). No estoy seguro de que los amantes miopes pudieran captar estas sutiles variaciones. Pasar el pañuelo por los ojos significa que los comunicantes son expiados. Doblarlo lentamente equivale a “tengo que hablarte”. Llevarlo cogido de una punta indica “sígueme”. Mirar una punta significa que se ha leído la carta del pretendiente y meterlo en el bolsillo anuncia que se escribirá al amante. El amante queda identificado con el pañuelo desde el momento en que envolverse con éste la mano expresa “soy tuya”. Retorcerlo con la mano izquierda (el pañuelo, no el amante) simboliza la sentencia final: “Hemos acabado”.» Por ello, en adelante, antes de sacar el pañuelo o el aséptico *kleenex* apercíbanse de cómo lo usan.

Son por tanto muchos y muy variados los códigos empleados en la comunicación humana. Sin restar ni un ápice de importancia al lenguaje que estoy empleando en este momento, sin embargo hay que tener muy claro que este sistema lingüístico o verbal no es el único que se

³ Tomo el caso de Josep-Vicent Marqués (1987).

⁴ Barcelona: Ramón Sopena, 1983. La cita que sigue corresponde al mismo artículo de Marqués (1987).

usa en la interacción de los seres racionales. Lo que importa, en definitiva, es que el hombre por medio de una serie de sistemas —o lenguajes ¿por qué no emplear el plural?— lo que ha pretendido, pretende y pretendrá es salir de la incomunicación.

Comunicar es transmitir informaciones a través de unos medios —unos signos— más o menos simbólicos de representación. Ahora bien, ¿cómo es posible que una persona entienda a otra, es decir, que entienda su habla y descubra sus creencias y valores? Una de las respuestas a la compleja pregunta la proporciona el filósofo norteamericano Donald Davidson que trabaja actualmente en la teoría de la interpretación y que intenta unir el campo de la filosofía del lenguaje con el de la teoría de la acción (campos expuestos en sus obras *Verdad e interpretación* y *Acciones y acontecimientos*). Para el citado investigador, «una persona que no tuviera contacto con otras no tendría un concepto de realidad objetiva. Captar la idea de un mundo independiente de nuestro pensamiento es tener la idea de una realidad intersubjetiva que es compartida por otros. Saber que uno comparte un mundo con otros requiere lenguaje». Queda lejos el aserto de Hamlet: «Oh Dios, podría estar encerrado en una nuez y considerarme rey del infinito espacio». Pero ¿cómo concebir esta relación con el otro, es decir, el comportamiento social colectivo? ¿Intentando postular, como ha hecho la filosofía tradicional, una mente colectiva y una conciencia colectiva igualmente mítica? o ¿reduciendo toda la teoría de la intencionalidad a las intenciones presididas por la representación del yo? La respuesta, a mi modo de ver, nos la proporciona otro de los grandes filósofos de la actualidad, John Searle, tras hacerse él mismo otra interrogación: «¿cómo puede darse el caso de que haya realmente comportamiento *colectivo* como algo distinto de la suma de comportamientos *individuales* si la sociedad consta exclusivamente de *individuos*? Mi respuesta es que el comportamiento colectivo puede existir porque tenemos lo que técnicamente se denominan *intenciones*, que están protagonizadas por la representación del sujeto *nosotros* además de las que están presididas por la representación del sujeto *yo*. El soporte de unas y otras es el cerebro de los individuos»⁵.

El resultado de esta suma de factores es sencillamente la comunicación, un lugar de encuentros, una necesidad de *contarse* a los demás.

⁵ Las tesis de los dos filósofos norteamericanos, profesores de la universidad de Berkeley (California), fueron expuestas en el Simposio Internacional de Filosofía de la Acción y la Comunicación, celebrado en Madrid, en marzo de 1987. Tomó las citas de la entrevista con Manuel Garrido de los dos investigadores aparecida en el periódico madrileño *El País*, sábado 28 de marzo (1987), 33.

Para ello el hombre utiliza una serie de sistemas de comunicación que, en principio, los podemos clasificar como *verbales* y *no verbales* (y no entro en la polémica sobre la designación de esta segunda clase). Ambos pueden ser *vocales* y *no vocales*.

Así la lengua hablada sería un sistema verbal, vocal; la lengua escrita, el código Morse, etc. serían verbales no vocales; una exclamación de miedo, un grito, etc., serían no verbales vocales; y los gestos, posturas, etc. serían no verbales y no vocales. Después volveremos sobre ello.

No es muy atinado afirmar, como se hace frecuentemente, que los estudios de la comunicación no verbal no tienen más de una treintena de años. Baste recordar, por ejemplo, los análisis que durante los siglos XVI y XVII se hicieron sobre la *elocuencia muda*, insertos la mayoría de las veces en obras y tratados filosóficos, como los de Bruno o la *Scienza nuova*, estudiados por G. Gocchiara (1977)⁶, que llegan hasta las observaciones que Charles Darwin (1955), en *The Expression of Emotions in Man and Animals*, hizo sobre el significado de las expresiones faciales; los estudios de W. Wundt (1973), en 1870, o las anotaciones de Sapir (1962) en 1920, por citar unos cuantos botones de muestra. Lo que sí es cierto es que, en los últimos años, el auge de los estudios sobre la comunicación no verbal ha sido muy numeroso, alcanzando un alto nivel científico y sistemacidad que antes no tenían. Ahí están, por ejemplo, los trabajos ya clásicos de Ray L. Birwhistell (1952, 1973), M. L. Knapp (1982), P. Bouissac (1973), D. Efron (1972), E. T. Hall (1959, 1966, 1976), A. Kendon (1975, 1981), los trabajos de T. A. Sebeok y los del Research Center for Language and Semiotic Studies⁷, de la universidad de Indiana, en Bloomington, que dirige, y los del español Fernando Poyatos —del que tendremos ocasión de hablar—, entre los muchos nombres que se podrían citar. Quienes estén interesados en el tema pueden acudir a los estudios históricos y bibliográficos de M. Davis (1972), cuyas 931 referencias bibliográficas abarcan los años 1900 a 1970; y M. Davis y J. Skupien (1982), con

⁶ Texto aparecido en 1930.

⁷ Son muchos los trabajos de T. A. Sebeok sobre la comunicación no verbal en los animales y en los seres racionales. Bajo su dirección el Research Center for Language and Semiotic Studies ha preparado una serie de manuales: *A Handbook on Nonverbal Communication in the Teaching of Foreign Languages*, de Sahnny Johnson; *A Handbook on Nonverbal Communication for the Teachers of English as a Foreign Language*, de S. Johnson, O. Najjar y T. Strout; *A Handbook of Nonverbal Communication for Teachers of Japanese*, de S. Johnson y C. Harshberger; *A Handbook of Nonverbal Communication for Teachers of Arabic as Spoken in the Area of the Gulf of Arabia*, de S. Johnson y J. Hengst; etc.

1411 fichas de libros y artículos escritos en diferentes lenguas (inglés, alemán, español, francés, italiano, portugués y flamenco), para los años 1971-1980⁸.

Sobre el área iberoamericana se han llevado a cabo también interesantes estudios sobre la comunicación no verbal. Sin pretender hacer un estado de la cuestión que, sin duda, es necesario realizar, habría que señalar los trabajos de Charles E. Kany (1960) que estudia 42 gestos de la América hispana; Robert L. Saitz (1972), que se fija en los gestos colombianos en comparación con los de los Estados Unidos; R. L. Gorden (s.a., 1974) que analiza gestos colombianos y de América Latina; G. M. Zilio (1960) que estudia el lenguaje de los gestos en el Río de la Plata; y los trabajos para España de Fernando Poyatos (1985)⁹, Esther Torrego (1971)¹⁰, Sánchez de Zavala (1973), Sebastián Serrano (1980), etc. Creo que es muy interesante el estudio realizado por Mónica Rector y Aluizio R. Trinta (1985)¹¹, en el que además de ofrecer un repertorio de la gestualidad brasileña, hacen una introducción general a la comunicación no verbal y un estado de la cuestión de lo que se ha escrito sobre ella en portugués.

La relación bibliográfica podría continuar, repito que no pretendo dar exhaustividad a este apartado, pero no quisiera terminar sin referirme a un estudio muy curioso y un tanto desconocido. José Moreno Villa (1940), poeta español de la generación del 27, exiliado en México, en su obra *Cornucopia de México*¹², interpretó algunos gestos mexicanos referidos al dinero, acción de gracias, unidad mínima de tiempo y volumen y altura de seres humanos, animales y cosas, coincidiendo Kany con él sólo en dinero¹³.

⁸ Una escueta, pero buena, selección bibliográfica sobre la comunicación no verbal, puede encontrarse en Tullio de Mauro (1986: 14-16). Cf. además A. Walfgang (1984) y la más genérica de W. Nöth (1985) (obra en la que se ofrece una historia del desarrollo de la semiótica, algunos fundamentos teóricos y su aplicación a diversos campos: lo verbal, lo no verbal, la estética, etc.); además de artículos en revistas como *Semiotica*, etc.

⁹ Una bibliografía de sus investigaciones más importantes sobre el tema se encuentra al final de su trabajo, «Antropología literaria: la narración como fuente interdisciplinar de signos culturales sensibles e inteligibles» (Poyatos, 1985).

¹⁰ Además de la tesis doctoral, *Aportación al estudio de los gestos y sus relaciones en el español hablado*, presentada en la Universidad Complutense de Madrid en mayo de 1974.

¹¹ Obra que he tenido muy en cuenta para la redacción de este apartado.

¹² Una segunda edición apareció en México: Porrúa y Obregón, en 1952, en la serie «México y lo mexicano».

¹³ Sería conveniente realizar una nómina de las obras que, sobre el tema, se han traducido al español. Señalaré que la editorial Paidós, en Argentina, publica la colección *Biblioteca de técnica y lenguajes corporales*; y en Barcelona, *Paidós Comunicación*; etc.

PARALENGUAJE

Fernando Poyatos, uno de los especialistas más importantes de la comunicación no verbal, ha propuesto la idea de la antropología literaria como campo independiente, pero complementario, de otras parcelas del saber (la misma antropología, la crítica literaria, la sociología, la psicología, la lingüística, la semiótica, los estudios sobre la comunicación no verbal, etc.). La tesis del investigador español, docente en la universidad canadiense de New Brunswick, es que a través de los repertorios extraverbales de los personajes (sobre todo en la novela, el cuento y la épica) se manifiestan muy claramente «patrones culturales y universales». Las literaturas narrativas de las distintas culturas, antes de que existiese el cine y las técnicas magnetofónicas, «no sólo “describen”, sino que “hablan de” muchos comportamientos e ideas típicos de esas culturas, y por tanto son superiores a cualquier otra forma de representación» (Poyatos, 1985: 373), como la pintura o la escultura. La «cultura» es comunicación —insiste el citado investigador— «bien estrictamente *humana* [directa, en la que operan los sistemas somáticos, o diferida, como los intercambios epistolares y la literatura escrita, o a través de mensajes registrados acústica o gráficamente (todos ellos canalizados somáticamente también)] o *no humana*, por medio del mundo objetual del entorno (modificado, construido o natural) y de las especies animales adaptadas a cada cultura». Por ello —apostilla— «El narrador, sobre todo el novelista, dota a sus personajes de características somáticas que, consciente o inconscientemente por parte de él, les permiten comunicarse entre ellos en un mundo ficticio lo mismo que funcionan en el real, según una serie de factores biofísicos-psicológicos y socioeconómicos-culturales. Y estas descripciones nos comunican a nosotros, los lectores, no sólo personalidades e idiosincrasias elaboradas en la mente del autor, sino una cultura concreta, quiera él o no, lo mismo que la revelan sus sistemas inteligibles» (Poyatos, 1985: 374).

Toda cultura está compuesta de una serie de signos y, por tanto, puede ser analizada desde un punto de vista de semiótico. De ahí que para examinar la comunicación humana —y la literatura es una de sus formas— haya que partir de lo que Poyatos denomina la *Estructura Triple Básica*¹⁴, que está compuesta por el *lenguaje verbal*, el *paralenguaje* y la *kinésica*¹⁵.

¹⁴ Aunque el investigador ha reincidido sobre ella en varios de sus trabajos, conviene ver Poyatos (1983).

¹⁵ Poyatos prefiere la grafía *k* para kinésica en lugar de la *c* (cinésica, que emplean otros autores) para evitar la ambigüedad con otros lexemas e internacionalizar más el término.

La literatura es un lenguaje verbal y aún más es un lenguaje verbal específico, *sui generis*, como han demostrado Jakobson, Lotman o Lázaro Carreter¹⁶. El creador literario en su comunicación a distancia utiliza la palabra escrita fundamentalmente (aunque también pueda emplear la oral) y otro instrumento expresivo cual es la puntuación que tan importante es para poner de manifiesto ciertos aspectos que su escritura no puede reproducir. Así —afirma Poyatos— los signos de exclamación e interrogación pueden duplicarse, triplicarse, etc., o combinarse; el guión (-) y los puntos suspensivos (...) se utilizan para representar indistintamente en el diálogo la elipsis producida por una interrupción, la duda o el silencio provocado por una reacción emocional; con *cursivas* se da énfasis, y se-pa-ran-do-las-pa-la-bras se indican el énfasis y el ritmo entrecortado del discurso acelerado; con MAYÚSCULAS se intenta transmitir el volumen muy alto con distintos matices; y se usan apóstrofes para representar el habla rural apocopada y sincopada (más apropiadamente en inglés). Pero, más o menos, esto es todo cuanto hay al alcance del escritor» (Poyatos, 1976: 359, nota 8)¹⁷.

Pero además del lenguaje verbal en la literatura, como en el lenguaje usual, se reproducen una serie de actividades no verbales que a continuación describo y que luego intentaré explicar.

El segundo elemento de la *Estructura Triple Básica* de la comunicación humana es el *paralenguaje*, constituido por todas aquellas modificaciones que sufre la palabra (la del lenguaje verbal, claro) y por las construcciones sonoras no léxicas. Estamos, por lo tanto, ante unas manifestaciones no verbales, pero vocales. Poyatos (1976: 360, nota 9) lo define como «las cualidades no verbales de la voz, modificadores y sonidos producidos o condicionados en las zonas comprendidas entre las cavidades supraglóticas (desde los labios y los orificios nasales hasta la faringe), la cavidad laríngea y las cavidades infraglóticas hasta los músculos abdominales que usamos consciente o inconscientemente reforzando o contradiciendo el mensaje lingüístico, kinésico o proxémico, bien simultáneamente con la palabra o alternando con ella». El citado investigador distingue cuatro categorías paralingüísticas: las *cualidades primarias* (timbre, tono, entonación, volumen, etc); los *modificadores calificadores* (control glotalico, velar, laríngeo, labial y respiratorio, etc.); los *modificadores diferenciadores* (cuchicheo, lloro,

¹⁶ F. Lázaro Carreter, *Estudios de poética* (Madrid: Taurus, 1976); y *Estudios de Lingüística* (Barcelona: Crítica, 1980).

¹⁷ Ver además Poyatos (1981). Aunque algunas inflexiones de la voz puedan representarse por los signos prosódicos, sin embargo no entran, en sentido estricto y según Poyatos, en el paralenguaje.

risa, tos, etc.); y los *alternantes* (articulados ya sean vocálicos o consonánticos; inarticulados y pausales). Las tres primeras categorías no son representables en la escritura, por lo que el escritor tendrá que poner en funcionamiento su numen para describirlos con competencia literaria; en cambio los *alternantes* son formas paralingüísticas representables (*Posst, Uf!, Hum*, etc.) (Poyatos, 1976: 360).

Como por razones de espacio y tiempo no puedo detenerme en ejemplificar cada uno de estos repertorios paralingüísticos, me detendré un poco en uno de los *modificadores diferenciadores*: la tos como instrumento de comunicación, que Leopoldo Alas, *Clarín*, expone en uno de sus cuentos, *El dúo de la tos*¹⁸. La acción se desarrolla en un balneario indefinido en el norte de España. Estamos en el gran hotel del «Águila». Es de noche. Dos seres —dos bultos, nos dice el autor—, un hombre de treinta años y una mujer (extranjera) de veinticinco, enfermos de tuberculosis, con perspectivas de muerte, van al balneario para mejorar su estado. Instalados en el tercer piso del hotel, él en cuarto 36 y ella en el 32 —separados por la habitación 34 que no ocupa nadie— van a salir momentáneamente de su soledad por medio de la ilusoria comunicación a través de la tos enfermiza y lastimera. Nada de palabras sólo toses.

El *bulto* del 36 está fumando en balcón de su cuarto y «siente una angustia en la soledad del silencio y las sombras» (pág. 118). Pero de pronto:

«...como si fuera un formidable estallido, le hace temblar una tos seca, repetida tres veces como canto dulce de codorniz madrugadora, que sueña a la derecha, dos balcones más allá. Mira el del 36, y percibe un bulto más negro que la oscuridad ambiente, del matiz de las gabarras de abajo. "Tos de enfermo, tos de mujer"» (pág. 118).

Tras lo cual se recoge en su cuarto. La mujer quería *compañía*. Dos horas y media después, el del 36 «empezó a resonar, como bajo la bóveda de una cripta, una tos rápida, enérgica, que llevaba en sí misma el quejido ronco de la protesta» (pág. 119). «Y tosía, tosía, en el silencio lúgubre de la fonda dormida... De pronto creyó oír como un eco lejano y tenue de su tos. Un eco... en tono menor. Era la del 32» (pág. 120):

¹⁸ Citaré por la edición de Carolyn Richmond: Leopoldo Alas, *Treinta relatos*, Madrid: Espasa-Calpe, 1983, 117-123. El motivo de la tos fue usado por *Clarín* en otras ocasiones (*Sinfonía de dos novelas*, *Benedictino*, etc.). Me he ocupado más extensamente de este cuento en «Espacio y tiempo, elementos connotadores en *El dúo de la tos* de *Clarín*», *Letras de Deusto*, 32 (1985), 199-206.

1. La del 32 tosía, en efecto; pero su tos era... ¿cómo se diría? más poética, más dulce, más resignada. La tos del 36 protestaba; a veces rugía. La del 32 casi parecía un estribillo de una oración, un miserere; era una queja tímida, discreta, una tos que no quería despertar a nadie. El 36, en rigor, todavía no había aprendido a toser, como la mayor parte de los hombres sufren y mueren sin aprender a sufrir y a morir. El 32 tosía con arte; con ese arte del dolor antiguo, sufrido, sabio, que suele refugiarse en la mujer.

Llegó a notar el 36 que la tos del 32 le acompañaba como una hermana que vela; parecía toser para acompañarle.

Poco a poco, entre dormido y despierto, con un sueño un poco teñido de fiebre, el 36 fue transformando la tos del 32 en voz, en música, y le parecía entender lo que decía, como se entiende vagamente lo que la música dice (págs. 120-121).

2. La tos del 36 le dio lástima y le inspiró simpatía. Conoció pronto que era trágica también. «Estamos cantando un dúo», pensó; y hasta sintió cierta alarma del pudor, como si aquello fuera indiscreto, una cita en la noche. Tosió porque no pudo menos; pero bien se esforzó por contener el primer golpe de tos.

La del 32 también se quedó medio dormida, y con algo de fiebre; casi deliraba también; transportó la tos del 36 al país de los ensueños, en que todos los ruidos tienen palabras. Su propia tos se le antojó menos dolorosa apoyándose en aquella varonil que la protegía contra las tinieblas, la soledad y el silencio. «Así se acompañarán las almas del purgatorio.» Por una asociación de ideas, natural en una institutriz, del purgatorio pasó al infierno, al de Dante, y vio a Paolo y Francesca abrazados en el aire, arrastrados por la bufera infernal (pág. 121).

3. De modo que lo que en efecto le quería decir la tos del 32 al 36 no estaba muy lejos de ser lo mismo que el 36, delirando, venía como a adivinar:

«¿Eres joven? Yo también. ¿Estás solo en el mundo? Yo también. ¿Te horroriza la muerte en la soledad? También a mí. ¡Si nos conociéramos! ¡Si nos amáramos! Yo podría ser tu amparo, tu consuelo. ¿No conoces en mi modo de toser que soy buena, delicada, discreta, casera, que haría de la vida precaria un nido de pluma blanda y suave, para acercarnos juntos a la muerte, pensando en otra cosa, en el cariño? ¡Qué solo estás! ¡Qué sola estoy! ¡Cómo te cuidaría yo! ¡Cómo tú me protegerías! Somos dos piedras que caen al abismo, que chocan una vez al bajar y nada se dicen, ni se ven, ni se compadecen... ¿Por qué ha de ser así? ¿Por qué no hemos de levantarnos ahora, unir nuestro dolor, llorar juntos? Tal vez de la unión de dos llantos naciera una sonrisa. Mi alma lo pide; la tuya también. Y con todo, ya verás cómo ni te mueves ni me muevo.»

Y para la enferma del 32 oía en la tos del 36 algo muy semejante a lo que el 36 deseaba y pensaba:

«Si, allá voy; a mí me toca; es natural. Soy un enfermo, pero soy un galán, un caballero; sé mi deber; allá voy. Verás qué delicioso es, entre lágrimas, con perspectivas de muerte, ese amor que tú sólo conoces por libros y conjeturas. Allá voy, allá voy... si me deja la tos... ¡esta tos!... ¡Ayúdame, ampara-me, consuélame! Tu mano sobre mi pecho, tu voz en mi oído, tu mirada en mis ojos...» (págs. 122-123).

El dúo de la tos es un cuento de soledad, la soledad de dos seres innominados, con gran anhelo de la comunicación, de compañía, aunque sólo sea en la ilusión de una noche de verano. Comunicación que logran a través de la tos y que ha permitido a *Clarín* plasmar un realismo psicológico altamente significativo.

KINÉSICA

La kinésica, iniciada como ámbito científico por Ray L. Birdwhistell, es el tercer componente de la *Estructura Triple Básica* de la comunicación humana. F. Poyatos (1976: 362, nota 12) la define como «el estudio sistemático de los movimientos y posiciones corporales de base psicomuscular, aprendidos o somatogénicos, de percepción visual, visual-acústica, táctil y cinestésica, que aislados o combinados con las estructuras lingüístico-paralingüísticas y con el contexto situacional poseen valor comunicativo, sea consciente o inconsciente». El mismo investigador distingue entre *gestos* (el movimiento corporal hecho con la cabeza, el rostro u otros miembros; la mirada, la sonrisa, los gestos de amenaza, etc.); *maneras* (actividades corporales aprendidas y socialmente institucionalizadas: modos de saludar, utilizar los cubiertos, aplaudir, etc.); y *posturas* (posición del cuerpo, más estática que los gestos y las maneras, que es usada secundariamente como instrumento de comunicación; posición de descanso, manos atrás al andar, etc.).

La actividad kinésica es de suma importancia en la interacción entre las personas y, también, la tiene —y mucha— en la creación literaria, solamente que en ésta el escritor se tiene que esforzar en plasmarla en su escritura a través de los signos gráficos. Pero es muy importante para poner de manifiesto su competencia literaria y para lograr una mayor profundización psicológica en la descripción de sus personajes. A veces sirve para reforzar el lenguaje verbal y otras para dar con el significado global de un texto. Las actividades kinésicas vienen a menudo explícitamente expresas en las obras literarias. Veamos algún ejemplo.

En el *Diario* de Colón, como he tenido ocasión de ocuparme¹⁹, lo kinésico va tener mucha importancia. En treinta ocasiones se nos nombran las palabras señas, señales y ademanes. Era el único modo que tenían, en principio, españoles e indios para comunicarse:

«Partió de allí para Cuba, porque por las señas que los indios le daban de la grandeza y del oro y perlas d'ella, pensaba que era ella, conviene a saber, Cipango» (pág. 85).

«...Dixo un indio por señas que el almáciga era buena para quando les dolía el estómago» (pág. 99).

¹⁹ J. Romera Castillo, «Rasgos kinésicos en el *Diario* de Cristóbal Colón», en *Actas del II Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica. Reyes Católicos y Descubrimiento* (Barcelona: PPU, 1989, 115-124).

Pero fíjense en algo curioso y significativo: si fragmentamos esa treintena de citas explícitas sobre la gestualidad, en once ocasiones las señas están relacionadas con el ansiado oro; cinco con lo geográfico; cuatro, con lo corporal; tres, con las riquezas y las preciadas especias; dos, con la comunicación de los indios entre sí; y una con el poder de los reyes de Castilla, la oración, las cosas maravillosas, el tiempo y los ademanes de los indios, respectivamente. Como los números cantan y no hay más cera que la que arde, objetivamente y por lo que se refiere a los gestos explícitos, en el *Diario* sí es oro todo lo que reluce.

Otro dato más del *Diario*: de las treinta veces —alguna se me ha podido escapar— en las que aparece explícitamente la comunicación kinésica en veinticuatro son los aborígenes los que dirigen a los españoles; en dos, los indios se comunican entre sí; en una, la situación es ambigua; mientras que Colón se dirige por señas a los nativos concretamente (en las veinticuatro ocasiones anteriores se presupone que también lo haría, pero no se nos dice) en tres ocasiones. Una para preguntarles si hacían oración:

«Yo pensé que era templo, y los llamé y dixe por señas si hacían en ella oración; dixeron que no» (pag. 132).

Otra, para darles a entender el poder de los Reyes Católicos:

«El Almirante les dixo por señas que los Reyes de Castilla mandarían descubrir a los caribes y que a todos se los mandarían traer las manos atadas» (pág. 177).

Y la tercera, más ambigua, para demandar dónde se cogía el oro:

«...Y como siempre trabajase por saber donde se cogía el oro, preguntaba a cada uno, porque por señas ya entendía algo» (pág. 182).

Una tríada perfectamente armónica en la que lo religioso, lo político y lo material tienen —como debía de ser— complida presencia.

Como ven la presencia o ausencia de las conductas kinésicas en los textos literarios no es tan inocente. El escritor, consciente o inconscientemente, plasma en su escritura una serie de indicios y el lector, o

mejor el crítico, no tiene otra opción que cuantificarlos y tenerlos en cuenta como una varilla más de abanico —¡pero no la única!— a la hora de interpretar la significación global de las obras literarias²⁰.

De la importancia de los gestos creo que nadie duda y tampoco es necesario que me detenga a enfatizarla. Baste, simplemente, el siguiente ejemplo que evoca Antonio Gala:

«Entre Granada y Jaén hay una finca espléndida, que perteneció al matador *Bombita*. Cuando las agitaciones campesinas andaluzas, con horcas y hoces se presentó un grupo amenazador ante la casa. Salió el maestro, viejo e impresionante aún; miró a los campesinos en los ojos, y, sin decir palabra, se desabrochó los pantalones y se los echó abajo. Aparecieron su vientre y sus muslos acibillados por las cicatrices. Los hombres de mirada torva comprendieron el gesto y su mensaje, abatieron los rebeldes utensilios, y se alejaron»²¹

Gestos que, en ocasiones, adquieren un simbolismo manifiesto. Como nos cuenta el novelista español Jesús Ferrero en uno de sus últimos relatos breves:

«[En el Retiro] Manuel arrancó del suelo una de esas hierbas que crecen en los claros, afiladas como bisuterías, y miró con complacencia a Lola.

Los indios de América del Norte se rozan, las muñecas ensangrentadas cuando quieren hacerse hermanos de sangre... —dijo él—, y se acercó el frágil filo a su muñeca, después a la de Lola, y se rozaron las heridas mientras se besaban»²².

El cuerpo, en definitiva, es un hablador. El rostro es la enseña del ser humano y a través de la descripción de sus movimientos el narrador nos da claves de la personalidad de sus *actores*; al igual que por medio de la plasmación de otros movimientos corporales. He aquí cómo describe Juan Goytisolo a Fidel Castro en su obra *En los reinos de taifa*:

«Su rostro es vivo, móvil, astuto: vigila con el rabillo del ojo el efecto de sus palabras y a veces le pillas una expresión matrera o esquivia, instintivamente suspicaz... En adelante, le verás... saltando del *jeep* o encaramado en la tribuna de sus discursos, antebrazo magistral, índice brujo, impartiendo lecciones de cosas con su extrema voluntad didascálica»²³.

²⁰ Las diferentes tipologías gestuales las ejemplifiqué en el *Diario* en el trabajo citado en la nota anterior.

²¹ A. Gala «Toreros», *El País Semanal*, 531, domingo 14 de junio (1987), 150. Entrega de la serie *Dedicado a Tobías*.

²² J. Ferrero, *Besos en tu suéter manchado de vino*, aparecido como cuadernillo aparte en *El País Semanal*, n° 536, domingo 19 de julio (1987), 11.

²³ J. Goytisolo, *En los reinos de taifa* (Barcelona: Seix Barral, 1986, 173).

Las manos son también muy importantes en la kinésica. Muchos ejemplos de ello podemos encontrar en la obra de Julio Cortázar. El escritor argentino lo reconoce: «La mano ha sido una cosa muy mágica para mí. Las manos funcionan mucho en mis cuentos. Incluso hay uno, *Estación de la mano*, en que una mano entra por una ventana y se hace amiga de un individuo, pero él, de tanto verla jugar con un puñalito, le toma miedo y la mano se da cuenta y se va. Ahí aparece ya la obsesión de la mano. Quizás venga del hecho de que una vez una de esas primeras mujeres que uno tiene en la vida me dijo que “lo único verdaderamente interesante en tí son las manos; tus manos tienen más personalidad que tu cara”. Y me marcó eso». Obsesión —y lenguaje— que aparece a través de sus escritos tanto en poesía (*Último Round*, *Pameos*, etcétera.) como en su narrativa (*Rayuela*, capítulo 62, 76, etc.)²⁴.

POLISEMIA GESTUAL

A veces un mismo gesto o gestos semejantes pueden significar mensajes diferentes. Todos sabemos que el lenguaje gestual es mucho más internacional que el de las simples palabras para entenderse con hablantes de otras lenguas; pero también todos conocemos la ambivalencia y, en ocasiones, la perplejidad al comprobar que en culturas diferentes los gestos adquieren una significación variada. Por ejemplo, en Japón el contacto visual es algo clave para la manifestación de lo que alguien siente hacia otra otra persona, pero cuanto menos se utilice mejor. «Lo que para un occidental es una honesta mirada directa a los ojos, para el oriental es una falta de respeto y una afrenta personal. Incluso al estrecharse las manos o al hacer una reverencia —y especialmente durante una conversación—, sólo se considera correcta alguna mirada ocasional»²⁵. El *cabeceo* en la mayoría de los países significa *sí*, mientras que en Bulgaria y Grecia, por ejemplo, significa *no*. Hacer un *círculo con los dedos*, aceptado como el signo norteamericano de OK («está bien»), se considera vulgar u obsceno en Brasil, está mal visto en la Unión Soviética o Grecia, en Japón significa «dinero» y en otros lugares «cero» o «sin valor», etc.

²⁴ Datos que tomo de Andrés Amorós, editor de *Rayuela* (Madrid: Cátedra, 1984, 551, nota 1).

²⁵ «Cuando un guiño deja de ser inocente», *El País*, domingo 2 de noviembre (1986), sección «Domingo», pág. 11. Las referencias que siguen y otras se pueden documentar en el resumido diccionario internacional de gestos que Parker Pen Co. ofrece en el artículo.

Cada cultura tiene unos determinados usos y costumbres. De ahí que podemos hablar —según la terminología de Fernando Poyatos (1985)— de *culturemas* que serían cualquier porción de actividad cultural comprendida —sensorial e intelectualmente— en signos de valor simbólico que una sociedad determinada combina en asociaciones de mayor o menor complejidad y cuya reunión permite el establecimiento de estructuras culturales. Veamos en el ámbito de la literatura escrita dos ejemplos al respecto.

El primero, muy clásico y muy conocido por todos. Se trata *De la disputación que los griegos e los romanos en uno ovieron* de el *Libro de Buen Amor*²⁶. Casi en el pórtico del libro, el Arcipreste, después de los *Gozos de Santa María*, a manera de prólogo justificatorio de las burlas de la obra, se encarga de dejar bien clara su intencionalidad:

(46) Entiende bien mis dichos e piensa la sentençia:
no m'contesca contigo como al doctor de Greçia
con el ribald romano e su poca sabiençia,
quando demandó Roma a Greçia la çiençia.

Y empieza el exemplo sobre cuyas fuente y desarrollo en la literatura han tratado, Lecoy, Spitzer y Deyermond, entre otros²⁷. Recordemos brevemente el relato. Los romanos no tenían leyes del derecho y fueron a pedírselas a los griegos, a lo que respondieron éstos «por se excusar» que no las merecían por no poderlas aquéllos entender; ahora bien, si las querían usar, antes tendrían que practicar con los sabios griegos el ejercicio escolar de la *disputatio*. Los romanos respondieron que «les plazía de grado» y «pusieron pleito firmado» para la discusión. Pero entonces surge el problema: griegos y romanos tenían lenguas distintas, «non entendrién el lenguaje non usado». ¿Cómo solucionar, pues, el problema? Sencillamente que disputasen «por señas, por señales de letrado».

El Arcipreste se vale del lenguaje no verbal para hacer una parodia del lenguaje sígnico usado en ciertos monasterios sometidos a la ley del silencio, como han estudiado, entre otros, Lecoy, María Rosa Lida y el mismo Deyermond. Dicho y hecho. Tras fijar la fecha para la contienda, los romanos con gran «coita», «porque no eran letrados», deciden que los represente un «ribald», un «vellaco», para que «según

²⁶ Citaré por la edición de Jacques Joset, Madrid: Espasa-Calpe, 1981, 2.ª ed., vol. I, págs. 27-32 (*Clásicos Castellanos*, n.º 14).

²⁷ *Ibidem*, pág. 27, nota 46b.

Dios le demostrase fazer señas con la mano / que tales las feziese» y al encontrarlo le exponen el plan:

...«Nos avemos con griegos nuestros conbid
para disputar por señas [tercera vez que sale la palabra]...».

Vistieron al «ribald» con «paños de gran valía / como si fuese dotor en la filosofía», se subió en la cátedra envalentonado, esperando al griego. Al lado, se subió en otra cátedra, «todo el pueblo juntado», el griego, un «doctor muy esmerado» y «començó sus señas como era tratado». He aquí el diálogo:

- (55) Levantóse el griego, sosegado, de vagar,
e mostró sólo un dedo que está cerca el pulgar,
luego se assentó en ese mismo lugar;
levantóse el ribald, bravo, de malpagar
- (56) Mostró luego tres dedos contra el griego: tendidos
el pulgar con otros dos que con él son contenidos,
en manera de arpón los otros dos encogidos;
assentóse el neçio, catando sus vestidos.
- (57) Levantóse el griego, tendió la palma llana
e assentóse luego con sus memoria sana;
levantóse el vellaco con fantasía vana,
mostró puño cerrado: de porfía a gana.
- (58) A todos los de Greçia dixo el sabio griego:
«Merecen los romanos las leys, non gelas niego».
Levantáronse todos en paz e con sosiego;
grand onra ovo Roma por un vil andariego».

Hasta aquí la gesticulación en la disputa. Veamos ahora la significación de los gestos que cada uno de los dos protagonistas realizan:

- (59) Preguntaron al griego qué fue lo que dixiera
por señas al romano e qué le respondiera.
Diz: «Yo dixie que es un Dios; el romano que era
uno en tres personas, e tal seña feziera [reproduce el gesto]
- (60) Yo dixie que era todo a su voluntad;
respondió que en su poder tenié el mundo, e diz verdad,
Desdeque vi que entendién e creién la Trinidad
entendí que merescién de leys çertenidad».

Por su parte el bravucón romano había entendido los gestos del griego de una manera diferente:

- (61) Preguntaron al vellaco cuál fuera su antojo;
diz: «Díxom' que con su dedo que m'quebrantaría el ojo;
d'esto ove grand pesar e tomé grand enojo,
e respondí'l con saña, con ira e con cordojo
- (62) que yo le quebrantaría ante todas las gentes
con dos dedos los ojos, con el pulgar los dientes;
dixom' luego após esto que le parase mientes,
que m'daría grand palmada en los oídos retinientes.
- (63) Yo l'respondí que l'daría a él tal puñada
que en tiempo de su vida nunca la vies vengada;
desque vio que la pelea tenié mal aparejada,
dexóse de amanzar do non gelo preçian nada».

Nos encontramos, por lo tanto, con una clara polisemia gestual en la que los *culturemas* de dos pueblos distintos, simbólicamente representados por la sabiduría del griego y la estulticia del romano, hacen que, simple y dicotómicamente, unos mismos gestos sean interpretados de una manera diferente. El relato, todo lo anacrónico que se quiera, sirve de botón de muestra para lo que venimos exponiendo. Pero el hecho queda aún más claro que en la ficción literaria y ejemplar en el encuentro real entre dos culturas diferentes. Me estoy refiriendo al encuentro de la cultura europea y la indígena americana que Colón plasmó en su *Diario*. Españoles y aborígenes tienen que entenderse, en un principio, por señas, pero unas veces los gestos son interpretados inequívocamente por unos y otros y otras son ambiguos o mal interpretados. De ello se queja el propio Colón en alguna ocasión:

«...y también no sé la legua, y la gente d'estas tierras no me entienden, ni yo, ni otro que yo tenga, a ellos. Y estos indios que yo traigo, muchas veces les entiendo una cosa por otra al contrario» (pág. 125).

De ahí la cautela en ocasiones del Almirante ante esta polisemia gestual al afirmar a veces «según puede entender» (pág. 87), «entendía el Almirante» (pág. 168), «el Almirante entendió» (pág. 182), etc. O las quejas de los indios por no poderse entender con los recién llegados del viejo mundo: «y él [el rey] y su ayo y consejeros llevan grande pena porque no me entendían, ni yo a ellos» (pág. 157), ya que unas

veces adivinaban los deseos de Colón a través de las señas y otras no. Pero a medida que los contactos se fueron intensificando las señas fueron mejor interpretadas, como el descubridor apostilla:

«Cada día entendemos más a estos indios y ellos a nosotros, puesto que muchas veces hayan entendido uno por otro» (pág. 143).

«Porque por señas ya entendía algo» (pág. 182).

Sin embargo en el *Diario* hay un caso particularísimo de polisemia kinésica, en el que Colón no llega a interpretar correctamente, en un principio, las señas de los indios. Sucedió el lunes 3 de diciembre y nos lo cuenta del modo siguiente:

«...ayuntáronse muchos indios y vinieron a las barcas, donde ya se había recogido el Almirante con su gente toda; uno d'ellos se adelantó en el río junto con la popa de la barca y hizo una grande plática que el Almirante no entendía, salvo lo que los otros indios de cuando en cuando alçaban las manos al cielo y daban una grande voz. Pensaba el Almirante que lo aseguraban y que les plazía de su venida; pero vido al indio que consigo traía demudarse la cara y amarillo como la cera, y temblaba mucho, diciendo por señas al Almirante se fuese fuera del río, que los querían matar, y llegándose a un cristiano que tenía ballesta armada y mostróla a los indios, y entendió al Almirante que les dezía que los matarían todos, porque aquella ballesta tiraba lexos y mataba. También tomó una espada y la sacó de su vaina, mostrándosela, diciendo lo mismo. Lo cual, oído por ellos, dieron todos a huir, quedando todavía temblando el dicho indio de cobardía y poco corazón, y era de buena estatura y rezio» (pág. 131).

Colón entiende el código gestual desde un punto de vista europeo, frente al código gestual de los aborígenes americanos, de ahí que aunque la comunicación gestual fuese el lazo primario de comunicación en la primera frase del descubrimiento entre españoles e indios y que aunque hubiese una serie de rasgos comunes entre ambas comunidades a la hora de la realización de una serie de gestos, sin embargo, en otras ocasiones se producen —como en el caso que hemos visto— diferentes interpretaciones. Y es que lo gestual —como afirma Greimas— sirve más para *significar* que para *comunicar*. Los gestos o señas significan, pero su significación es distinta a la utilizada en el código lingüístico. En éste, como es bien sabido, los significantes en general, tienen un significado concreto en un contexto determinado. En el kinésico el significante —es decir, las manifestaciones externas corporales— no tiene o puede no tener un significado concreto, ya que cada cultura tiene sus rasgos kinésicos propios,

lo cual no quiere decir que no haya aspectos más o menos universales que se den o puedan darse en todas.

LOS OJOS «HABLAN»

El canal ocular es una de las formas más sutiles del lenguaje corporal. Dentro de los mensajes que emite el rostro, el comportamiento visual tiene una importancia capital para transmitir actitudes y sentimientos, así como para expresar, en suma, la personalidad de un individuo. Como afirmaba Jean-Paul Sartre, el contacto visual es lo que nos hace real y directamente conscientes de la presencia del otro como ser humano con conciencia e intenciones propias²⁸. La mirada —junto con el acercamiento al otro, las posturas gestuales y la mímica— es un modo de interacción corporal. La mirada —según Dominique Picard— es uno de los elementos más significativos en la interacción y ocupa un lugar de privilegio en la relación porque su función es doble: permite a la vez expresar lo que se siente y recoger información viendo el comportamiento del otro. Varias expresiones populares traducen esa doble función: se dice de una mirada que «acariacia», que «fulmina» o que «suplica»²⁹. Pero también de una mirada que «incomoda» o que es «insistente», pues mirar a alguien no es simplemente buscar una información sino también penetrar en su intimidad. Ser mirado se interpreta a menudo como «ser señalado», ser «el objeto» de la atención del otro, y también estar bajo el control de otro»³⁰.

La mirada ha tenido una larga tradición cultural, tanto que hay numerosas leyendas a lo largo de la historia del hombre sobre el *mal de ojo* y los maleficios que recibe la persona que lo recibe. De ello encontramos referencias, por ejemplo, en inscripciones en tablillas de arcilla del tercer milenio a. C.; en el judío Rab en el siglo III d. C.; y hasta se decía que Pío IX —elevado al papado en 1846— era poseedor de ese

²⁸ En *El ser y la nada*. Tomo la cita de F. Davis (1986: 86). Vid. entre otros, E. H. Hess, *The Tell-tale Eye; how our Eyes Reveal Hidden Thoughts and Emotions* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1975).

²⁹ Una nómina de estas expresiones se encuentran en J. Maisonneuve, «Le regard comme conduite d'interaction et sa dimension phénoménologique», en *La fonction du regard* (Comunicación al coloquio del INSERM, 1969), 399-414.

³⁰ Dominique Picard, *Del código al deseo. El cuerpo en la relación social* (Buenos Aires: Paidós, 1986, 194).

diabólico don, como ha estudiado certeramente Silvan Tomkins³¹. Como ha observado el antropólogo Edward Hall (1966), el comportamiento ocular es variado y diferente en las distintas culturas. La cultura que mayor uso hace del *hablar* con los ojos es la árabe, mientras que las que realizan un menor uso son las sociedades de Oriente. Veamos un ejemplo respecto al primer pueblo citado con una desorientación en la Medina de la bella ciudad marroquí de Fez, del periodista y escritor Manuel Vicent:

«La mirada es el único lenguaje de la medina de Fez... yo sabía que son los ojos de los árabes en la medina el código con que ellos se entienden, pactan y se penetran a distancia. Existen amores eternos entre adolescentes que sólo duran un guiño, aunque el combate de su mutua carne sin pudor ni culpa queda aplazado para la noche. Miradas de una contenida insinuación surgían de los rostros velados de algunas mujeres mientras te cruzabas en la calle con ellas y también estaban los ojos de la policía vigilando como secretos alcotanes y todo eso trenzaba una red de citas, amagos, deseos, calladas ofertas de intimidad que se extendía sobre el barullo de gente, pollinos y mercancías igual que en las terrazas donde se agitaba otra vida de señales amorosas y la presión de estas sensaciones la liberaba una música con ritmo de serpiente que no cesaba jamás de brotar de las guardías, armarios y tiendas presididas por el retrato de Hassan»³².

El lugar donde mira un individuo indica cual es el objeto de su atención, pero también sabemos que las miradas varían de significación de persona o persona ya que el código ocular se diversifica. Según Flora Davis (1986: 92) «los movimientos oculares de cada individuo están influidos por su personalidad, por la situación en que se encuentra, por sus actitudes hacia las personas que lo acompañan y por la importancia que tiene dentro del grupo que conversa». Todos esta casuística se podría ejemplificar con textos literarios, pero por razones de espacio nos detendremos en el examen de la mirada como atracción afectiva y sexual en dos obras muy conocidas.

Sabemos que la mayoría de los encuentros comienzan en la relación amorosa con un contacto visual. A mayor número de interacciones oculares las actitudes demostradas son más positivas, mientras que el desvío o rechazo de miradas es claro indicio de una negativa más o menos manifiesta. Ahora bien, también sabemos que la mirada no tiene en sí un efecto intrínseco, sino que su valor depende del contexto en el que ésta se realice, de ahí que a través de él pueda adquirir dos

³¹ S. Tomkins, *Affect, Imagery, Consciousness* (New York: Springer, 1962, vol. 2).

³² M. Vicent, «La medina de Fez», *El País Semanal*, 536, domingo 19 de julio (1987), 36.

significados afectivos opuestos: la expresión de una actitud agresiva o la de una atracción afectiva, según J. Corraze (1986: 97-106).

Vamos a fijarnos en el significado sexual de la mirada cuando se produce de un modo voluntario. Para ello utilizaremos *Sonata de primavera* de don Ramón del Valle-Inclán³³. El eje estructural del relato se articula alrededor de las relaciones de las *dramatis personae*: de un lado el marqués de Bradomín; de otro, María Rosario, la joven de la que queda prendado el personaje anterior; y de otro, la madre de ésta, la Princesa y sus secuaces, claros oponentes del libidinoso marqués. Por las miradas que estos tres grupos de personajes se echan, podemos llegar a calibrar el significado global del relato.

Antes todo encontramos miradas como signo de rechazo y, a veces, de agresividad. Veamos algún ejemplo. La Princesa, la madre de María Rosario, mantiene, al principio del relato, una actitud muy diplomática e interrogativa hacia Bradomín, pero a medida que el argumento avanza y se da cuenta de lo que está ocurriendo, sus miradas no pueden ser más delatorias hacia el cortejador de su hija:

«Su mirada se clavó en la mía, y sentí el odio en aquellos ojos redondos y vibrantes como los ojos de las serpientes» (pág. 278).

«Vi palidecer intensamente sus mejillas y brillar el odio en sus ojos» (pág. 291).

El mayordomo Polonio también mira al marqués con actitud negativa; tras un minucioso examen:

«Yo le adivinaba asaetándome con los ojos» (pág. 277).

«Me dirigió una mirada oblícua que me recordó al viejo Banlone, que hacía los papeles de traidor en la compañía de Ludovico Straza» (págs. 277-278).

«La voz del viejo y su mirada esquivada, despertaron en mi alma una sospecha» (pág. 295).

³³ Citaré por la edición de M. Etreros, Barcelona: Plaza & Janés, 1985, 221-307. Traté de estos aspectos en mi artículo, «Gestos y ojos "hablan" en la *Sonata de primavera*», en un homenaje a Valle Inclán en el cincuenta aniversario de su muerte, *Revista de Estudios Hispánicos* (Univ. de Puerto Rico) XVI (1989), 45-51.

También el Colegial Mayor hace otro tanto:

«De rato en rato fijaba en mí una mirada rápida y fugaz, y yo comprendía, con un estremecimiento, que aquellos ojos negros querían leer en mi alma» (pág. 245).

Pero también el marqués, percatado de las intenciones de ellos, mira de igual modo a sus oponentes. Así, al mayordomo Polonio:

«Yo le clavé los ojos, mirándole en silencio: Me pareció que no podía dominar su inquietud» (pág. 296).

[Al no aceptar el anillo] «Yo le miré amenazador» (pág. 296).

O se producen interacciones oculares de disimulo entre Bradomín y el Colegial Mayor:

«Nos miramos de hito en hito, con un profundo sentimiento de que fingíamos por igual, y nos separamos» (pág. 246).

A través de estas miradas, Valle-Inclán viene a reafirmar una vez más los rechazos, agresividades, interrogantes y, en suma, las discordancias existentes en el plano psicológico entre los *actores* del relato que hacen la función de *actantes oponentes*, según la terminología greimasiana.

El segundo grupo de miradas lo podemos establecer en los intercambios oculares que Xavier de Bradomín dirige a su idealizada María Rosario. Este don Juan «feo, católico y sentimental» —muy al estilo del seductor italiano de Da Ponte— tiende las garras de la seducción hacia la bella joven destinada al servicio religioso. Sus miradas hacia ella son conscientes, insistentes y —cómo no— místicamente ardientes:

«Yo escuchaba distraído, y desde el fondo de un sillón, oculto en la sombra, contemplaba a María Rosario. Parecía sumida en un ensueño: Su boca pálida de ideales nostalgias permanecía anhelante, como si hablase con las almas invisibles, y sus ojos inmóviles abiertos sobre el infinito, miraban sin ver. Al contemplarla, yo sentía que en mi corazón se levantaba el amor ardiente y trémulo como una llama mística» (pág. 248-249).

Por su parte, María Rosario también mira seductora-seducida a su galán de turno y no con malos ojos. Ahora bien, su condición de mujer, debido a una educación tradicional, hace que deba reprimir sus impulsos oculares hacia el hombre que la corteja, máxime cuando la senda religiosa elegida se lo impide aún más. Su actitud es como la de un meandro. Son varios los tipos de miradas que en ella se manifiestan. Uno, primero, de adicción o muestra de simpatía:

«Creo que además de sus labios me sonrieron sus ojos» (pág. 232).

«Y aquellos ojos como no he visto otros hasta ahora, ni los espero ver ya, tuvieron para mí una mirada tímida y amante. Callábamos conmovidos» (págs. 300-301).

Como hay una cierta adicción por el caballero mirón, la joven le echa a veces miradas furtivas:

«Seguí andando con los ojos fijos en aquella feliz aparición. Al ruido de mis pasos alzó levemente la cabeza, y con dos rosas de fuego en las mejillas volvió a inclinarla, y continuó leyendo... Al cabo de un momento volvió a levantar la cabeza, y sus ojos, en un batir de párpados, echaron sobre mí una mirada furtiva» (p. 283).

Pero cuando se da cuenta de lo que está realmente ocurriendo en el interior del marqués, opta por tomar tres actitudes diferenciadas. No se atreve a mirar a sus seductor:

Interrogó sin osar mirarme... y quedó con los ojos fijos en el cristal de la fuente» (pág. 284).

«Yo acudí presuroso a levantar el cortinaje de la puerta. María Rosario pasó con los ojos bajos, sin mirarme... Y con el alma herida por el desdén que María Rosario me mostrara, volví al estrado» (págs. 244-245).

Ante la cruda realidad de la adicción amorosa de Bradomín por ella, sus miradas hacia él son de horror, de espanto, de susto:

«Y miré a María Rosario, que bajó la cabeza y se puso encendida como una rosa... Miré disimuladamente a María Rosario: Sus hermosos ojos negros me contemplaban asustados» (pág. 259).

«...Se detuvo bajo la lámpara y me miró con ojos asustados, enrojeciendo de pronto. Luego quedó pálida, pálida como la muerte» (pág. 248).

«Estaba pálida, y juntaba las manos mirándome con sus hermosos ojos angustiados» (pág. 285).

«Me miró despavorida, como si al sonido de mi voz se despertase, y arrancándose de mis brazos huyó hacia la ventana» (pág. 299).

«...Y me clavó los ojos, tristes, suplicantes, guarnecidos de lágrimas como de oraciones purísimas» (pág. 302).

Y la tercera actitud es la de cerrar los ojos:

«María Rosario cerraba los ojos con espanto, como al borde de un abismo» (pág. 298).

A través de estos repertorios visuales podemos constatar que el eje semántico del relato queda explícitamente más reforzado. En síntesis, la Princesa y sus adictos (Polonio, el Colegial Mayor, etc.) se oponen a los proyectos libidinosos de Xavier de Bradomín a través de las miradas inquisitoriales y negativas que echan al marqués; María Rosario, en su pasividad reprimida y en medio del torbellino, no mira con malos ojos a su seductor hasta enloquecer al final; y al narrador-narrado en este fragmento de memorias que es *Sonata de primavera* se le vuelven los ojos chispas hacia la joven idealizada platónicamente. Valle-Inclán se sirve del lenguaje de los ojos como un elemento reforzador, desde el punto de vista psicológico, de las emociones y sentimientos que narra y describe.

El otro ejemplo —podrían ser miles— que quisiera presentar tiene un matiz algo distinto. Se trata de un lenguaje de ojos más insinuador, evanescente y a distancia que encontramos en el epígrafe [13] —según la numeración del traductor, José María Valverde— del *Ulises*, del irlandés y padre de la novelística moderna, James Joyce³⁴.

La escena se desarrolla en la playa, al atardecer, entre las ocho y las nueve. De un lado encontramos a Gerty MacLowell, «sumergida en sus pensamientos, con la mirada perdida allá en lontananza, era, a decir verdad, un ejemplar del joven encanto irlandés tan bello como cupiera desear... Su tipo era esbelto y gracioso... La palidez cérea de su rostro era casi espiritual en su pureza marfileña, aunque su boca de capullo era un auténtico arco de Cupido, de perfección helénica...» (pág. 531); y junto a ella sus amigas Cissy Caffrey —con sus dos hermanos gemelos

³⁴ J. Joyce, *Ulises* (Barcelona: Lumen, 1976, t. I, 528-577).

de apenas cuatro años, Tommy y Jacky— y Edy Boardman —con su hermanito, un bebé de once meses y nueve días en el cochecito—. Gerty, toda de azul, incluso su ropa interior, «su color preferido, y el color de suerte también para casarse que la novia tiene que llevar un poco de azul en alguna parte» (pág. 535), está sumida en pensamientos hacia aquel chico, estudiante, que andaba siempre en bicicleta de un lado para otro delante de su ventana. Joyce, en la primera parte de esta unidad narrativa, dirige el foco narrativo, fundamentalmente, hacia lo que está ocurriendo en este lado de la playa. En el otro, estaba un señor sentado enfrente del grupo. El enlace narrativo de lo que pasa al uno y al otro lado surgirá a través de la pelota con la que los gemelos juegan. Cissy la echa por la arena y aquélla va a parar a donde está el hombre solitario. Gerty, mientras tanto, «envuelta en sus pensamientos, apenas veía u oía a sus compañeras ni a los gemelos en sus pueriles cabriolas ni al señor llegado de Sandymount Green al que Cissy Caffrey le llamaba ese hombre que se parecía tanto a su padre» (pág. 539), aunque no era borracho. Pero a Gerty no le gustaría como padre «porque era demasiado viejo o no sabía por qué o por causa de su cara (era un caso palpable de antipatía a simple vista) o su nariz forunculosa con sus verrugas y su bigote color arena un poco blanco debajo de la nariz» (pág. 539). Leopold Bloom, vestido de negro, recoge la pelota, intenta devolvérsela a Cissy, pero ésta se detiene debajo mismo de la falta de Gerty. Ésta intenta devolverla con una patada, pero falla. Hace un segundo intento más, para lo que «se levantó la falda un poquito pero justo lo suficiente» (pág. 541), lanzando la pelota bastante lejos y anota el narrador: «no era nada más que para llamar la atención teniendo en cuenta al caballero de enfrente que miraba» (pág. 541). Empieza el flirteo entre ambos a través de los ojos. «Ella sintió el cálido sofoco, siempre una señal de peligro en Gerty MacDowell, subiendo y ardiéndole en las mejillas. Hasta entonces sólo habían intercambiado ojeadas del modo más casual pero ahora bajo el ala de su sombrero nuevo ella se atrevió a mirarle y la cara que se ofreció a su mirada allí en el crepúsculo, consumida y extrañamente tensa, le pareció la más triste que había visto jamás» (pág. 541-542).

El juego de miradas a partir de entonces y por parte de ambos iba a ser explícito y continuo, como el relato confirma:

«Sí, era ella a quien miraba él y su mirada quería decir muchas cosas. Sus ojos ardían en ella como si la explorara por dentro, toda, leyendo en su misma alma. Maravillosos ojos eran, espléndidamente expresivos, pero ¿se podía fiar una de ellos? La gente era muy rara. Vio enseguida por sus ojos oscuros y su pálido rostro intelectual que era un extranjero... pero ella no

veía si tenía nariz aguileña o un poco remangada desde donde estaba sentado. Iba de luto riguroso, ya lo veía, y en su rostro estaba escrita la historia de un dolor acosador. Habría dado cualquier cosa por saber qué era. Miraba tan atentamente, tan quieto y la vio dar la patada a la pelota y a lo mejor veía las brillantes hebillas de acero de sus zapatos... Ahí estaba lo que ella había soñado tantas veces. Era él el que contaba y su rostro se llenó de alegría porque le quería porque sentía instintivamente que era diferente a todos. Su corazón mismo de mujer-muchacha salía al encuentro de él, su marido soñado, porque al instante supo que era él» (págs. 543-544) [y estaba dispuesta a perdonárselo todo.]

Mientras, su amiga, más bien rival, Cissy pasaba corriendo delante del enlutado caballero con el intento de lucirse y llamar la atención del solitario, agarrando a los dos gemelos:

«...y buenas ganas tenía de darles unos cachetes ruidosos pero no lo hizo porque pensó que él podía estar mirando pero nunca en su vida cometió una equivocación mayor porque Gerty veía sin mirar que él no le quitaba los ojos de encima...» (pág. 546).

En lo que se fijaba Leopold Bloom era en otra cosa: en las medias transparentes que llevaba Gerty:

«...eso era lo que miraba él, transparentes, y no a esas otras insignificantes que no tenían forma ni figura (¡qué cara dura!) porque tenía ojos en la cara para ver él mismo la diferencia» (pág. 546).

Gerty se quita el sombrero para arreglarse el pelo con «una breve visión radiante» (pág. 547), mientras las interacciones visuales se suceden:

«Casi pudo ver el rápido sofoco en respuesta admirativa de los ojos de él, que la hizo vibrar en todos sus nervios. Se puso el sombrero para poder mirar por debajo del ala y balanceó más rápido el zapato con hebilla pues se le cortó el aliento al captar la expresión de sus ojos. Él la observaba como la serpiente observa a su víctima. Su instinto femenino le dijo que había provocado un tumulto en él y al pensarlo un ardiente escarlata la invadió desde el escote a la frente hasta que el delicioso color de su rostro se convirtió en un glorioso rosado» (pág. 547).

Pero también su amiga Edy Boardman se había dado cuenta del hecho, «porque miraba de reojo a Gerty... fingiendo arreglar al nene» (pág. 547). Gerty tenía unas terribles ganas de que el asunto acabara e

insinuó a su amiga marcharse. Cissy quiere saber la hora exacta y va a preguntársela al caballero solitario:

«Así que allá que fue y cuando él la vio le vio que se sacaba la mano del bolsillo, y se ponía nervioso, y empezaba a jugar con la cadena del reloj, mirando a la iglesia. Aunque de naturaleza apasionada Gerty vio que tenía un enorme dominio de sí mismo. Hacía un momento estaba allí fascinado por una delicia que le hacía mirar pasmado, y un momento después ya era el tranquilo caballero de grave rostro, con el dominio de sí mismo expresado en todas las líneas de su rostro distinguido» (págs. 547-548).

Cissy le pregunta a Bloom la hora, pero éste al ir a decírsela ve que se le ha parado el reloj. Gerty no quita ojo:

«...ella vio al caballero dando cuerda al reloj y oyendo si funcionaba y ella balanceó más la pierna entrando y saliendo a compás. Estaba oscureciendo pero él podía ver y miraba todo el tiempo mientras daba cuerda al reloj o lo que estuviera haciendo y luego se lo volvió a guardar y se metió las manos otra vez en los bolsillos. Ella sintió una especie de sensación que la invadía y comprendió por cómo notaba la piel del pelo y esa irritación contra la faja que debía venirle esa cosa porque la última vez fue también cuando se cortó las puntas del pelo porque tocaba lo de la luna. Los oscuros ojos de él se volvieron a fijar en ella, bebiendo todos sus perfiles, literalmente adorándola en su santuario. Si ha habido alguna vez una admiración sin disimulo en la apasionada mirada de un hombre, ahí se veía claramente, en el rostro de ese hombre. Es por tí, Gertrude MacDowell, y lo sabes muy bien» (pág. 548-549).

Empieza a prepararse para marcharse. Las amigas punzan a Gerty sobre el estudiante que la dejó plantada. Ante lo cual, «Un rápido fulgor frío brilló en sus ojos, expresando elocuentemente un inmenso desprecio» (pág. 549). A punto estuvo de llorar. Mientras:

«...Ellas la miraban en inexorable escrutinio, pero, con un valeroso esfuerzo, Gerty volvió a chispear en respuesta comprensiva, lanzando una ojeada a su nueva conquista para que vieran» (pág. 549).

Respondiendo con decisión:

«...puedo arrojar el guante a cualquiera porque es año bisiesto» (p. 549).

Con ella no se podía jugar y estaba dispuesta a dejar de lado al señorito Reggy: «Y si se le ocurría jactarse alguna vez, ella le dejaría clavado en su sitio con Wyle, una mirada de medio desprecio» (pág. 550). Gerty — pese a su «defecto que ella sabía no tendría por qué tener a ninguna competidora y eso fue un accidente bajando la cuesta de Dalkey y siempre trataba de ocultarlo» (p. 552)— estaba ya dispuesta a todo con aquel caballero mirón y se daba cuenta:

«Pero tenía que terminar, lo presentía. Si distinguía en los ojos de él esa mágica llamada, no habría nada que la sujetara. El amor se ríe de las rejas. Ella haría el gran sacrificio. Su único empeño sería compartir los pensamientos de él» (pág. 552).

Elocubra si era casado o viudo, mas no quería ser como una de esas prostitutas; sería mejor tener una relación de hermanos... De pronto se encienden a lo lejos fuegos artificiales y todo el grupo baja a la playa a verlos; pero Gerty permanece inmóvil y

«...dijo que veía muy bien desde donde estaba. Los ojos que estaban clavados en ella le hacían hormiguitar las venas. Le miró un momento, encontrando su mirada, y una luz la invadió. En aquel rostro había pasión al rojo blanco, una pasión silenciosa como la tumba, que la había hecho suya» (pág. 553).

Y ya sin nadie, solos los dos, reaccionan ambos de la manera siguiente:

«Al fin quedaban solos sin las otras que cotillearan y comentaran y ella sabía que podía confiar en él hasta la muerte, constante, un hombre de ley un hombre de honor inflexible hasta la punta de los dedos. A él le vibraban las manos y la cara, un temblor la invadió a ella. Gerty se echó muy atrás para mirar desde lo alto los fuegos artificiales y se cogió la rodilla entre las manos para no caerse atrás al mirar y no había nadie que lo viera sino sólo él y cuando reveló así del todo sus graciosas piernas, tan hermosamente formadas, tan flexibles y delicadamente redondeadas, le pareció oír el jadeo de su corazón, el ronco respirar de él, porque conocía la pasión de hombres así, de sangre caliente, porque Bertha Supple se lo había contado...» (págs. 553-554).

Leopold Bloom se masturbaba ante la visión para él erótica:

«...y Jacky Caffrey gritó que miraran, que había otro y ella se echó para atrás y las ligas eran azules haciendo juego por lo de la transparencia y todos lo vieron y gritaron mira, mira ahí está y ella se echó atrás todavía más para ver los fuegos artificiales y algo raro volaba por el aire, una cosa suave de acá para allá, oscura. Y ella vio una larga bengala que subía por encima de los árboles, arriba, y en el tenso silencio, todos estaban sin aliento de la emoción mientras subía más y más y ella tuvo que echarse todavía más y más atrás para seguirla con la mirada, arriba, arriba, casi perdiéndose de vista, y tenía la cara invadida de un divino sofoco arrebatador de esforzarse echándose atrás y él le vio también las otras cosas, bragas de batista, el tejido que acaricia la piel, mejor que esas otras de pantalón, las verdes, cuatro con once, porque eran blancas y ella le dejaba y vio que veía y luego subía tan alto que se perdió de vista por un momento y ella temblaba por todo el cuerpo de echarse tan atrás y él lo veía todo bien arriba por encima de la rodilla que nadie jamás ni siquiera en el columpio ni vadeando con los pies en el agua y a ella no le daba vergüenza y a él tampoco de mirar de ese modo sin modestia porque él no podía resistir la visión de la prodigiosa revelación ofrecida a medias como esas bailarinas de falditas cortas que se portaban tan sin modestia delante de los caballeros que miraban y él seguía mirando, mirando. Ella habría deseado gritar hacia él con voz sofocada, extender sus brazos niveos para que vinera, sentir sus labios en la blanca frente, el clamar de un amor de muchacha, un gritito ahogado, arrancado de ella, ese grito que corre a través de los siglos. Y entonces subió un cohete y pam un estadillo cegador y ¡Ah! luego estalló la bengala y hubo como un suspiro de ¡Ah! y todo el mundo gritó ¡Ah! ¡Ah! en arrebatos y se desbordó de ella un torrente de cabellos de oro en lluvia y se dispersaron y ¡Ah! eran todos como estrellas de rocío verdoso cayendo con doradas ¡Ah qué bonito! ¡Ah qué tierno, dulce, tierno!» (págs. 554-555).

Tras el espectáculo de los cohetes, sobreviene el silencio:

«ella le lanzó una ojeada al echarse adelante rápidamente, una pequeña ojeada patética de protesta lastimosa, de tímido reproche, bajo la cual él se ruborizó como una muchacha. Él estaba recostado contra la roca de detrás» (pág. 555).

Leopold Bloom, «ante esos jóvenes ojos sin malicia», siente remordimientos por lo hecho, pero sabe que «había una infinita reserva de misericordia en aquellos ojos» (pág. 555). El secreto sería de los dos. Gerty antes de irse deja caer un algodón con perfume y:

«sus almas se unieron en una última ojeada demorada, y los ojos de él alcanzándole el corazón, llenos de un fulgor extraño, quedaron flotando en arrebatado en torno a su dulce rostro floreal... Lentamente sin mirar ella bajó por la playa desigual...» (pág. 556).

Ella se aleja cojeando. A través de este pasaje se pone de manifiesto una verdadera comunicación a través de un lenguaje muy particular: el de los ojos. Por medio de las miradas se produce una seducción a distancia, en la que cada uno de los dos interlocutores interpreta los signos de una manera diferente pero paralela. Gerty, de un modo romántico y de novela rosa, y Leopold de una manera erótica. Y como éste reconoce explícitamente «había una especie de lenguaje entre nosotros» (pág. 563).

OTROS ASPECTOS

Podríamos seguir analizando, además de otros gestos, las maneras y las posturas. Así como rasgos de la *proxémica* definida por Fernando Poyatos como «el concepto, estructuración y uso del espacio, desde el entorno natural, modificado o construido por el hombre hasta las distancias mantenidas consciente o inconscientemente en la interacción personal. Es decir, la conducta *proxémica* abarca muchas manifestaciones universales y culturales, pero en primer lugar son biológicas, o sea, las desarrolladas por nosotros como organismos que exigen, delimitan y mantienen un territorio propio u ocupan el ajeno. Como sistema comunicativo de origen corporal desarrollado en la interacción, la conducta *proxémica* se estructura con otras actividades portadoras de mensajes, desde el lenguaje verbal y el paralenguaje hasta el contacto físico y la percepción olfativa³⁵, afectadas todas ellas por cada una de las cuatro distancias clasificadas por Hall (pública, social, personal e íntima). Dentro de la narrativa la conducta *proxémica* puede revelar no solo un concepto psicológico concreto, sino el medio cultural en el que se desarrolla la acción (lo cual caería en la antropología literaria...), ya que los conceptos “distancia personal” y “distancia íntima” pueden variar sensiblemente de una cultura a otra», según Poyatos (1976: 358, nota 5). También se podía estudiar la *cronémica*, definida por el citado investigador» como área de estudio que trataría la conceptualización y uso del tiempo como elemento biopsicológico y cultural que proporciona características especiales a las relaciones sociales y a las actividades comunicativas en general, desde sílabas lingüísticas y gestos inconscientes hasta miradas cargadas de significado y elocuen-

³⁵ Al respecto sería muy interesante realizar un estudio sobre la excelente novela de Patrick Süskind, *El perfume* (Barcelona: Seix Barral, 1986).

tes silencios (Poyatos, 1976: 358, nota 6). Es decir, en una narración podemos analizar no sólo el *tiempo social* (el utilizado en las relaciones sociales que varía según la cultura, aparte de ciertas características universales), sino el *tiempo interactivo* (utilizado en las diversas formas de encuentros interactivos y en la producción de las actividades comunicativas mismas), e incluso el *tiempo conceptual* (pues, según la cultura y la personalidad, varían conceptos como puntualidad e impuntualidad, unos minutos, media hora, hasta luego, pronto, etc.»³⁶).

FINAL

Termino ya. Es cierto que la comunicación no verbal existe en la interacción personal entre dos o más interlocutores y que está estrechamente ligada con la comunicación verbal. Según Knapp (1982), existen numerosos puntos de contacto entre los dos sistemas: puede servir lo no verbal para reforzar lo verbal, para sustituirlo, para complementarlo, para poner énfasis en algún aspecto, para repetirlo o para regular el flujo comunicativo. Para S. Johnson y M. Gentleman³⁷ hay cinco modos de interrelación entre lo verbal y lo no verbal: para acrecentar en el canal auditivo componentes no verbalizados, para sustituir a lo verbal, para contradecir un comportamiento verbal simultáneamente, para complementar a éste último y para producir, a veces, ciertos obstáculos o ruidos en la comunicación cuando los comportamientos no verbales no son bien entendidos.

Ahora bien, si en la comunicación oral la sistematización de los repertorios extraverbales es fácilmente observable, en la literatura la cosa se complica. En principio no podrían darse por ser una comunicación indirecta, a distancia. En el lenguaje escrito —como es lo literario, en general— lo no verbal tiene que ponerse de manifiesto, explícitamente, por medio de signos impresos (visuales), aunque implícitamente el creador ofrece al lector una serie de posibilidades multisensoriales que éste podrá revivir y re-crear en mayor o en menor cuantía según sea su competencia. En la literatura, desde un punto de vista semiótico, los signos visuales, olfativos, táctiles, cines-

³⁶ Sobre los silencios en la novela cf. Poyatos (1976: 358-359, nota 7). Sobre los silencios del lector vid. Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria* (México: Siglo XXI, 1984).

³⁷ Cito por M. Rector y A. R. Trinta (1985: 37-47).

tésicos, auditivos o gustativos se reducen a otros exclusivamente visuales. Aquí es donde viene la dificultad y la grandeza del arte verbal por excelencia. En la comunicación literaria los repertorios extra-verbales, gracias a un proceso de metamorfosis, están virtualmente presentes a través de la creación y la re-creación de los personajes de los textos (muy especialmente en la novela, el cuento y la épica), como hemos intentado exponer. Y estos repertorios no verbales tienen una gran importancia tanto técnica como estilística, muy especialmente para fijar realismos de diversa factura (realismo físico, deformante, individualizador, psicológico, interactivo o documental, según Poyatos). Para el escritor es un gran desafío describir los comportamientos no verbales de sus *dramatis personae* y tendrá que poner mucha agilidad en su pluma para conseguir proporcionar al lector, a través de ellos, unas pautas definitorias de los mismos. Lo literario es un acto lingüístico que representa, ficcionalmente a personas, hechos, lugares, etc. El autor reproduce lo que otros imaginariamente dicen y al hacerlo está realizando una serie de citas³⁸ de una serie de diversos lenguajes. Lenguajes que, según Bajtín³⁹ conviven en el texto literario en relación dialógica. Así pienso que habría que ver los repertorios no verbales en la comunicación literaria: como un lenguaje más en «diálogo» continuo con otros lenguajes que articulan en su totalidad la polifonía textual.

Referencias bibliográficas

- BERNARD, M. (1972). *Le corps*. París: Editions Universitaires.
- BIRDWHISTELL, R. L. (1952). *Introduction to Kinesics. An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Washington: Foreign Service Institute/Department of State.
- (1973). *Kinesics and Context*. Harmondsworth: Penguin.
- BOUISSAC, P. (1973). *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*. La Haya: Mouton.
- BOURDIEU, P. (1977). «Remarques provisoires sur la perception sociale des corps». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 14 (abril).
- CORRAZE, J. (1986). *Las comunicaciones no verbales*. Madrid: G. Núñez Editor.
- DARWIN, CH. (1955). *The Expression of Emotions in Man and Animals*. Nueva York: Philosophical Library.

³⁸ Ver al respecto el excelente libro de Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario* (Madrid: Gredos, 1984).

³⁹ M. Bajtín, *The dialogic imagination* (Austin: University of Texas Press, 1981).

- DAVIS, F. (1986). *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza.
- DAVIS, M. (1972). *Understanding body Movements*. Bloomington: Indiana University Press.
- DAVIS, M. y SKUPIEN, J. (1982). *Body Movement and Nonverbal Communication: An Annotated Bibliography, 1971-1981*. Bloomington: Indiana University Press.
- EFRON, D. (1972). *Gesture. Race and Culture*. La Haya: Mouton.
- FAST, J. (1971). *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Kairós.
- GIOCCHIARA, G. (1977). *Il linguaggio del gesto*. Palermo: Sellerio (Introducción de S. Miceli).
- GORDEN, R. L. (s. a.). *American Gest in Colombian Homes: A Study of Cross-cultural Communication*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1974). *Living in Latin America*. National Textbook Company.
- HALL, E. T. (1959). *The Silent Language*. Nueva York: Doubleday.
- (1966). *The Hidden Dimension*. Nueva York: Doubleday.
- (1976). *Beyond Culture*. Garden City/Nueva York: Anchor/Doubleday.
- KANY, Ch. E. (1960). *American-Spanish Euphemism*. Berkeley. [«Appendix II: Gestures»].
- KENDON, A. (1975). *Organization of Behavior in Face-to-face Interaction*. La Haya: Mouton.
- KENDON, A., ed. (1981). *Nonverbal Communication, Interaction and Gesture*. La Haya: Mouton.
- KNAPP, L. M. (1982). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- MARQUÉS, J. V. (1987). «Un lenguaje desconocido». *El País Semanal*, domingo 25 de enero, 61.
- MAURO, T. DE (1986). *Minisemántica. Sobre los lenguajes no verbales y sobre las lenguas*. Madrid: Gredos.
- MORENO VILLA, J. (1940). *Cornucopia de México*. México: Casa de España.
- NOTH, W. (1985). *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- POYATOS, F. (1976). «Nuevas perspectivas de la narración a través de los repertorios extraverbales del personaje». En *Teoría de la novela*, VV.AA., 353-383. Madrid: SGEL.
- (1981). «Punctuation as Nonverbal Communication: Toward an Interdisciplinary Approach to Writing». *Semiótica* 34, 1/2. 91-112.
- (1983). *New Perspectives on Nonverbal Communication: Studies in Cultural Anthropology, Social Psychology, Linguistics, Literature, and Semiotics* 3. Oxford: Pergamon Press (cap. V).
- (1985). «Antropología literaria: la narración como fuente interdisciplinar de signos culturales sensibles e inteligibles». En *Teoría semiótica. Lenguajes y Textos hispánicos*. M. Á. Garrido (ed.), 366-391. Madrid: CSIC.
- RECTOR, M. y TRINTA, A. R. (1985). *Comunicação não-verbál: A gestualidade brasileira*. Petrópolis: Vozes.
- SAITZ, R. L. (1972). *Handbook of Gestures: Colombia and the United States*. La Haya: Mouton.
- SÁNCHEZ DE ZAVALA, V. (1973). *Indagaciones praxiológicas sobre la actividad lingüística*. Madrid: Siglo XXI.
- SAPIR, E. (1962). *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*. México: FCE, 2.^a ed.
- SERRANO, S. (1980). *Signos, lengua y cultura*. Barcelona: Anagrama.

- TORREGO, E. (1971). «Lingüística y cinésica». *Revista de Filología Española* LIV, 145-159.
- WALFGANG, A., ed. (1984). *Nonverbal Behavior: Perspectives, Applications, Intercultural Insights*. Toronto: C. J. Hogrefe.
- WUNDT, W. (1973). *The Language of Gestures*. La Haya: Mouton.
- ZILIO, G. M. (1960). *El lenguaje de los gestos en el Río de la Plata*. Montevideo.

DEL EXCENTRISMO FORMALISTA AL PRINCIPIO DEL MONTAJE

Vicente Sánchez-Biosca

(Universidad de Valencia)

FORMALISMO Y PRÁCTICA DE VANGUARDIA

Hace ya algún tiempo, Pozuelo (1988a y b) evaluó con precisión la importancia para la teoría literaria de la poética desautomatizadora promovida por los formalistas rusos, al tiempo que puso de manifiesto hasta qué punto la oposición entre el lenguaje poético y el lenguaje normal había ya estado en la base de la concepción grecolatina y su tradición, sólo rota por la teoría romántica que buscaba la literariedad en esencias simbólicas¹. Pozuelo sostenía que la contribución fundamental de la OPOIAZ consistió en la rentabilidad del término teórico desautomatización oponiéndolo al de mero desvío (Pozuelo, 1988:34). Esta consideración de conjunto puede ponerse en relación con el fenómeno que se ha dado en llamar 'crisis de la literariedad'. Con esta

¹ La importancia del formalismo para la teoría literaria había sido ya objeto del texto clave de García Berrio (1973).

expresión se levanta acta de la decadencia producida desde finales de los años sesenta del paradigma formalista de cuño inmanentista en beneficio de una multiplicidad de paradigmas que Darío Villanueva, recogiendo el término de Paul K. Feyerabend, ha denominado *proliferación* (Villanueva, 1991:204).

La convergencia de estos dos hechos nos permite inscribir en la historia con mayor precisión la aportación formalista, dibujándola bajo sus condiciones específicas de formación. En otras palabras, la justeza de la consideración de Pozuelo no debería hacernos perder de vista el marco vanguardista, de intervención poética y, por ende, determinado históricamente que se inspiraron las primera teoría y práctica de los formalistas rusos, pues ambas facetas son en este caso difíciles de discernir. Perdido el valor de modelo incuestionable del formalismo, parece necesario, no su abandono, sino su percepción en el contexto adecuado que lo vio surgir. Podría, así, afirmarse que la sensibilidad fragmentarizante, disruptiva y excéntrica que da cobijo a sus primeros postulados es indisociable del clima de la vanguardia de las primeras décadas de siglo y resulta, a la postre, incomprensible al margen del mismo. Abundantes son las referencias que avalan esta constatación. Por sólo citar alguna de ellas, Jakobson, en sus conversaciones con Krystina Pomorska, se remonta a un período muy temprano, anterior a la aparición de la OPOIAZ y relata el acicate teórico que supuso para él la indagación vanguardista, tanto literaria como plástica: V. Jlébnikov y Kruchénij por sus creaciones y disecciones de palabras, pero también las investigaciones formales de Malévich en pintura. La declaración de Jakobson disipa toda duda: «Por mi parte, yo me esforzaba obstinadamente en mis textos y en mis meditaciones teóricas en alejarme de las palabras y de su significación, en concentrarme en los componentes elementales de la palabra, en los sonidos del lenguaje en cuanto tales, despojados tanto de toda analogía dudosa con la música como de su confusión con la escritura» (Jakobson, 1981:17). Por su parte, Sklovski apelaba como sanción de su concepto de *ostranenie* a idénticos experimentos poéticos, aun cuando su corpus de aplicación se apoyara preferentemente en autores clásicos: «Finalmente somos testigos de la aparición de una fuerte tendencia que trata de crear una lengua específicamente poética; a la cabeza de esta escuela se ha colocado, como se sabe, Velemir Jlebnikov» (Sklovski, 1970: 70). Y, por no proliferar en citas innecesarias, el propio Viktor Erlich dice al remontarse a la génesis del Círculo Lingüístico de Moscú en 1915 y la posterior OPOJAZ: «Fascinación por los descubrimientos de la vanguardia literaria e impaciencia por los procedimientos caducos de la ciencia

literaria: éstos fueron los síntomas principales de aquel fermento intelectual que en la segunda década de este siglo cristalizó en un movimiento organizado» (Erlich, 1974:89). Localizando este período germinal comprendido entre 1916 y 1921, Eichenbaum (1970:55) lo considera marcado por las consignas y fines propagandísticos y lo juzga, en todo caso, anterior al de constitución de una ciencia de la literatura (surgimiento de las nociones de construcción, sistema, historia literaria, etc) por la que los formalistas muestran su preocupación poco tiempo después.

No es pretensión de estas páginas interrogar una vez más la contribución formalista a la teoría literaria, sino más bien subrayar su condición de síntoma de la modernidad artística. En otras palabras, en lugar de promover una lectura teleológica de los conceptos iniciales del formalismo juzgándolos primerizos o fundadores de las ideas más elaboradas de construcción, historia literaria, sistema, etc que supondrían la contribución decisiva de la escuela en cuestión², proponemos ver en ellos el sello de algo que fractura toda la primera vanguardia, a saber: una manifestación excéntrica y disruptiva que atraviesa todas las artes y buena parte de las teorizaciones, poéticas y manifiestos del período y que deseáramos denominar *la irrupción del principio de montaje en la modernidad*.. Ahora bien, suponer lo anterior nos obligará, en un segundo momento, a disociar la *ostranenie* del marco literario que la ve nacer para inscribirla en el orden estético general, subrayando su operatividad en otras artes. Por último, podrá advertirse la pertinencia de este planteamiento para cerrar el bucle con el estudio del cine, espacio discursivo en el cual el mecanismo técnico del montaje sufre una sorprendente literalización.

LA «OSTRANENIE» COMO MONTAJE

Sea el celeberrimo concepto de *ostranenie* o extrañamiento que Viktor Sklovski acuñara en 1917. Este, identificado con la imagen poética,

² Lectura causalista que no tiene por qué ser inadecuada y cuyo primer artífice fue el mismo Eichenbaum con su texto de 1925 «La teoría del método formal». Para este autor, este concepto abrió el camino para un estudio de la forma; por su parte, la idea jakobsoniana de «literaturnost» o literariedad, mucho más elaborada, arranca de un desarrollo y complejización de la «ostranenie». Pero el propio Tinianov escribiría en 1923 su texto «La noción de construcción» en el que insiste sobre el aspecto integrativo. Lejos parece quedar el aspecto rupturista al que deseamos consagrar este escrito.

consiste —dice el autor— en arrancar el objeto de su contexto habitual y colocarlo en otro inesperado. El resultado de esta operación devuelve al conjunto —y no sólo al elemento desplazado³— la perceptibilidad que su uso estereotipado le había cercenado y, en consecuencia, los hechos se presentan a la percepción como una ‘visión’ (como si fueran vistos por primera vez), en lugar de hacerlo como reconocimiento. Esto es de sobra conocido y no merecería ser citado de nuevo si no fuera de manera táctica, es decir, para avanzar algo más en nuestras intenciones. Consideramos, pues, esta referencia como mero punto de partida y deseamos rescatar dos elementos en la definición: el efecto de violencia perceptiva que impone al lector y el carácter centrífugo que la *ostranenie* introduce respecto a la estructura compacta —transparente— del texto. En un ensayo de 1923 titulado «Literatura y cine», el mismo Sklovski nos ofrece una bella descripción del miserable panorama del lenguaje contra el que pretende reaccionar la *ostranenie*, al tiempo que anuncia la dimensión extraliteraria del procedimiento:

«Vivimos en un mundo cerrado y mezquino. No sentimos el mundo en el que vivimos como no sentimos la indumentaria que llevamos puesta. Volamos a través del mundo como los héroes de Julio Verne ‘a través del espacio cósmico en el vientre de un cohete’. Pero nuestro cohete no tiene ventanas.

«Los pitagóricos afirmaban que no oímos la música de las esferas porque suena incesantemente. Así, quienes viven en las orillas del mar no oyen el rumor de las olas, pero nosotros ni siquiera oímos las palabras que pronunciamos. Hablamos un miserable lenguaje de palabras no dichas a fondo. Nos miramos a la cara pero no nos vemos» (Sklovski 1971:107).

Por consiguiente, el resultado del extrañamiento es un enriquecimiento de la forma, de aquello justamente que pasa desapercibido en el uso habitual y éste es el comportamiento propio del discurso poético. Ahora bien, Sklovski añade que el uso del extrañamiento no es en absoluto patrimonio de la vanguardia, sino que ya se encuentra en la literatura clásica rusa, con Tolstoi y Pushkin a la cabeza. ¿Por qué, entonces, haber esperado hasta este momento para advertir su importancia?⁴ Es aquí donde nos agradecería inscribir nuestra intervención: el concepto de extrañamiento y sus derivaciones teóricas más consecuen-

³ El mismo Tinianov señalaba en su texto de 1924 «El ritmo como factor constructivo del verso» (1975: 26) que el factor evidenciado deforma también los subordinados.

⁴ Recuérdese que Pozuelo (1988) ya señaló con detalle el valor de la desviación en las poéticas clásicas.

tes adquieren sólo su pleno rendimiento observados a la luz de una poética que postula la violencia perceptiva, el shock emocional, y que concibe el texto como el desmantelamiento de una estructura compacta. En la teoría y en la práctica, el sujeto de la enunciación que la vanguardia propone opera un extraño despedazamiento de su texto. Y es que la vanguardia, en cuanto fractura de la modernidad artística, constituye el impulso que los formalistas precisaban para descubrir procedimientos excéntricos que no son específicamente vanguardistas, pero que sólo al calor de su actitud excéntrica pueden ser reconocidos en otros períodos y otras obras. Valdría la pena detenerse en un ejemplo, aunque de forzosa brevedad, para mejor exponer esta idea.

Sabemos que el fragmentarismo y ciertas formas de 'collage' fueron moneda corriente en el arte medieval; sorprende, con todo, su práctica desaparición durante siglos hasta el período de irrupción de las vanguardias, donde se impusieron con inusitada contundencia. La tentación de asimilar estas dos fórmulas —medieval y vanguardista— encerraría, sin embargo, un craso error de cálculo, pues no cabe duda de que, más allá de su semejanza formal, la significación de ambas manifestaciones es radicalmente distinta y, a fin de cuentas, su similitud resulta incomprensible si no se toma en consideración el esfuerzo del arte renacentista por construir un espacio compacto, homogéneo y habitable a partir de la llamada perspectiva artificialis. En efecto, ésta instauro con ayuda de la geometría euclidiana y la centralidad del punto de vista, un espacio antropomorfo coherente que responde al nuevo papel de la ciencia en el universo renacentista y a la función central asignada al ojo en la percepción del mundo y que destituye el espacio de agregados medieval. La descomposición de este espacio plástico hacia finales del XIX a partir de los postimpresionistas de la Escuela de París (Francastel, 1975) y su radical disolución con los primeros 'papiers-collés' cubistas están unidos a la crisis de un modelo de sujeto racional ordenador, así como de paradigma científico. Nos excusamos por el carácter sucinto de esta explicación, que sin duda peca de elíptica, pero nos sirve para llamar la atención sobre las insuficiencias de una interpretación meramente formalista de determinados rasgos significantes al margen de su contexto de enunciación. Con todo, este pequeño desvío nos ha permitido de paso situar la 'ostranenie' fuera de un marco estrictamente literario. Parece, pues, pertinente convenir en la extensión que propone Gillo Dorfles del término en cuestión a «todos aquellos casos en que se presenta un fenómeno de escisión, de disyunción entre un fragmento y el texto, entre una obra y su contexto, entre una palabra y su colocación normal, como consecuencia de la

cual dichos elementos son susceptibles de una fruición más profunda y ‘especializada’» (Dorfles, 1984:98).

Regresemos de nuevo al contexto vanguardista en que se fraguó la noción que nos ocupa. Si de este procedimiento retenemos su perceptibilidad formal excéntrica, no sólo podemos reconocer en él un eco de los experimentos de ‘zatrudnânnaja forma’ (forma deliberadamente obstruida), propuesta por Krucheny y Kamenski o el proyecto de fundir libremente palabras eslavas presentado por Jlebnikov, sino también —y esto es capital para nuestro razonamiento— estamos autorizados a hallar un mismo fermento que nos conduce a la propuesta de asintacismo en la composición poética defendida por Marinetti y los futuristas italianos, así como la irrupción del azar en los métodos de composición de poemas dadaístas propuestos por Tristan Tzara o incluso la emergencia del lapsus en la escritura automática surrealista. Veámoslo. El futurismo concibe la ruptura con la sintaxis, tal y como figura en el «Manifiesto técnico de la literatura futurista» de 11 de mayo de 1912, como una forma de construir redes estrechas de imágenes o analogías que tenderán a captar todo lo que hay de más huido en la materia. La destrucción del yo, de la lógica oracional, de los epítetos, la nuclearización de la lengua llevan a postular a Marinetti sus célebres ‘palabras en libertad’ (Marinetti et al., 1973:77-84). Nada hay de casual en que los autores del manifiesto pongan en relación esta absoluta libertad de las palabras con la idea de hombre mecánico de partes intercambiables o la defensa de una poética de la sorpresa que se plasmaría en sus ‘serate futuriste’. Otro tanto cabría afirmar del provocativo sistema compositivo de poemas dadaístas propuesto por Tristan Tzara (1972) en el cual se trata de unir palabras y barajarlas al azar con total gratuidad para obtener un resultado totalmente aleatorio. Igualmente, la producción de textos automáticos de André Breton en 1924 (1975) obedece a una técnica de montaje en tanto en cuanto su cometido es unir lo heterogéneo haciéndolo chocar en la percepción del lector. Estamos, a fin de cuentas, ante una técnica de shock. Ahora bien, una reflexión algo más cuidadosa nos revelará que estas dos últimas manifestaciones —dadaísmo y surrealismo— son rabiosamente opuestas, pues, a diferencia de Dadá, la poética bretoniana parte del azar para acabar negándole todo estatuto. En realidad, si Breton postula la existencia del azar objetivo es porque cree, al igual que Freud, en la causalidad psíquica y si es cierto que el azar está determinado por el inconsciente, entonces no existe sino la necesidad. La oposición que ahora presentimos entre dadaísmo y surrealismo prefigura otra que se nos aclarará más adelante entre montaje y construcción.

Lo expuesto nos conduce a una conclusión casi inevitable: en todas las concepciones mencionadas, la parte se autonomiza respecto al todo y la estructura orgánica se quiebra, desvelando el texto como una mera composición de agregados. Además, esta técnica establece con el espectador una relación de violencia cuya mejor expresión es el shock emotivo. No se trata —claro está— de ignorar los matices que distingan entre sí todos estos procedimientos ni tampoco de minimizar los desajustes cronológicos existentes entre las diversas posturas que hemos traído a colación, sino más bien de reconocer en todos ellos la manifestación de una misma categoría, a saber, la de montaje, en la cual se acentúa la disgregación de los significantes en lugar de hallarse éstos unificados en una estructura compacta y centrípeta. Diríamos que la enunciación se muestra incapaz de c oser la heterogeneidad de las partes borrando sus desajustes. La pérdida de cualquier resto de ilusión referencial se encuentra indisolublemente ligada a este destino. Triunfa, por tanto, el principio de desmembramiento en detrimento de una concepción organicista del texto⁵.

Añadamos a lo anterior, para mayor abundamiento, algunas manifestaciones extraliterarias todavía más explícitas respecto a la concepción de un espacio de agregados: el 'collage' pictórico, comenzando por los 'papiers-collés' de Braque y Picasso y atravesando futurismo, dadaísmo y surrealismo, la generalización del fotomontaje en el dadaísmo berlinés, de Raoul Hausmann a Hannah Höch, pasando por John Heartfield o Kurt Schwitters⁶, la cartelística de propaganda política durante la Alemania de Weimar, la concepción de Mejerhold del teatro como amalgama (en cuyo espectáculo se incluyen pequeñas proyecciones cinematográficas), el resurgir de espectáculos de atracciones como el circo, la feria y las diversiones populares y excéntricas (el cinematógrafo entre ellas), de los que se hicieron eco tanto el teatro de Brecht como el de Eisenstein⁷... Llegaremos fácilmente a la conclusión de que también en estos fenómenos y prácticas artísticas o pseudoartísticas un mismo procedimiento está en juego: el montaje.

⁵ La misma metáfora organicista es elocuente de cuanto decimos: concibe la obra de arte como un organismo vivo y postula para ella un sentido biológico y funcional de sus componentes.

⁶ Fueron George Grosz y Heartfield quienes usaron en alemán el neologismo MONTIEREN para dar cuenta de este experimento.

⁷ Las insistentes referencias al deporte en la poética brechtiana y las que remiten al circo en el montaje de las atracciones eisensteiniano son elocuentes de hasta qué punto estos fermentos penetraron incluso el espectáculo teatral culto y revolucionario. La teoría de Benjamín sobre el teatro épico brechtiano se organiza sistemáticamente sobre los signos del montaje, a saber: interrupción y shock (Benjamin, 1975).

Resumiendo lo expuesto, podríamos concluir lo siguiente: en todos los ejemplos señalados la enunciación exhibe el principio de montaje que sirvió para la composición, pues el extrañamiento del fragmento, del fonema o de cualquier otro segmento textual respecto al previsible sentido lógico y verosímil del texto introduce una percepción intensificada de todos y cada uno de los elementos que componen la obra en lugar de propiciar su percepción en cuanto totalidad borrando consiguientemente la autonomía de las partes. Por demás, el lector está llamado a certificar el régimen de extrañamiento, pues es él mismo quien —permítasenos el juego de palabras— ha sido extrañado con violencia del y por el texto.

EL MONTAJE COMO CATEGORÍA ESTÉTICA

La *ostranenie*, como concepto teórico y actitud, se convierte, así, en un síntoma de un principio estético más general, al tiempo que un instrumento de doble valor: teórico, sin duda, pero también combativo, heredero o, cuando menos, coordinado con otras manifestaciones del mismo principio. Podría afirmarse que la teoría formalista rusa vive las mismas etapas y progresión de las vanguardias: de una tendencia centrífuga del texto que propone, descubre y teoriza el shock perceptivo sobre el lector o espectador a una dimensión constructiva, estructural que, por añadidura, atiende cada vez en mayor medida la dimensión diacrónica de los textos. Por supuesto, lo que aquí desplegamos en un sentido temporal lógico puede leerse igualmente como contradicción, es decir, como momentánea superposición o encabalgamiento entre distintas fases. En suma, la *ostranenie* abre a la lectura y torna explícito el proceso de fabricación técnica del texto. Por decirlo con las palabras de Bürger (1987:137): «El montaje supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra».

Nos hallamos, por consiguiente, ante la irrupción de un principio — el de montaje— que, según Adorno (1980:81) se opone al principio organicista de la obra de arte. El razonamiento de Adorno arranca del enfrentamiento entre composición y construcción. Responde la primera a una concepción organicista de la obra de arte, en la cual la parte y el todo mantienen una relación dialéctica, mientras el segundo produce una síntesis a costa de los momentos cualitativos y del sujeto que parece desaparecer (caso ejemplar de esto último sería la obra de Piet

Mondrian). La construcción —prosigue Adorno— saca al arte de su situación nominalista, pero también implica una síntesis, para cuyo triunfo ha de imponerse tiránicamente a todos los componentes que, debido a esta violencia, nunca estarán de acuerdo con la unidad que se les impone. A pesar de todo, Adorno parece matizar una oposición ulterior entre montaje y construcción, que resulta especialmente pertinente para nuestros fines. Si una primera fase de las vanguardias, especialmente plásticas, operaba el desmembramiento de las estructuras, dando autonomía a los fragmentos, los cuales se emancipaban de la totalidad (montaje), pronto se impondría (de nuevo en contradicción lógica con lo anterior) una enunciación tiránica —principio de construcción— cuyo efecto consistiría en la reintegración, en lugar de insistir en la descomposición, la amalgama, la perceptibilidad de las fisuras que abren la obra de arte, es decir, la autonomía de sus componentes. La oposición entre el ‘collage’ cubista y el constructivismo de Malévich, por ejemplo, daría cuenta, de un modo harto ilustrativo, de este conflicto entre montaje y construcción. En nuestra opinión, se trata de concebir —tomando en este momento cierta distancia respecto a Adorno— que el montaje es este principio textual que, expreso o no, regula la discrepancia entre los significantes que constituyen el texto artístico y cuya expresión privilegiada es el texto desplegado y de montaje visible propio de la fase analítica de la vanguardia, en palabras de Menna (1977)⁸. Ahora bien, si constatamos que los significantes de un texto son por definición heterogéneos entre sí, concluiremos que lo que el montaje —en cuanto sujeto de la enunciación del texto moderno— hace es abrir la brecha de la heterogeneidad significativa, es decir, descubrir lo que antes había estado encubierto o recubierto por la sutura y el efecto de transparencia del texto clásico.

En suma, disgregación perceptible en la estructura, shock en relación con el espectador o lector e inspiración en la producción de bienes materiales que el arte imita son, a nuestro juicio, los rasgos decisivos de este efecto de montaje que irrumpe en la escena artística a comienzos del siglo xx. Ni que decir tiene que el origen de todos estos fenómenos se fue larvando durante el siglo xix, como demuestra con belleza y extrema lucidez la famosa y inconclusa *obra de los pasajes*, de Benjamin (1982). Pues bien, justo es reconocer estos tres rasgos no coinciden forzosamente en todas las obras, pero que pueden ser reconocidos como característicos de una misma época. El hecho de que la

⁸ Con alguna excepción notable como es el caso del expresionismo (Sánchez-Biosca 1987).

noción de montaje tenga su origen en la ingeniería no es casual, como tampoco que su devenir lo conduzca a una máquina, a saber: el cinematógrafo. Y en este último caso no se tratará ya de esa máquina estilizada que fue el automóvil de carreras de Marinetti, mero emblema de la ruptura con una tradición estática y extática en la que el arte decadente se regocijaba, sino lisa y llanamente una máquina de discurso. En resumen, el montaje se nos aparece como la herencia de la modernidad depositada sobre un objeto a un mismo tiempo técnico y discursivo como es el cinematógrafo. Que la vanguardia cinematográfica tardara tanto tiempo en advertir la fecundidad histórica de este encuentro abre un fascinante campo de estudio que la estética tan sólo ha esbozado hasta el momento⁹.

EL ENCUENTRO DE FORMALISTAS Y EXCÉNTRICOS

Fue Viktor Shklovski quien subrayó en 1928 el paralelismo entre la actitud excéntrica del grupo teatral y cinematográfico conocido como FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico) y la teoría que Serguei M. Eisenstein formuló en el seno del Proletkult teatral como montaje de atracciones. Lo curioso del asunto es que Shklovski traza el vínculo a partir de su propia concepción de la *ostranenie*: «Puede que el excentrismo desplazara la atención de la construcción al material. De todas formas, la teoría del montaje de atracciones está en conexión con el excentrismo. Este último se funda en la elección de los momentos más significativos y en una nueva correlación, no automática, entre ellos. El excentrismo es la lucha contra la rutina, el rechazo de la percepción y de la reproducción tradicional de la vida» (Sklovski, 1978:86).

En efecto, Sklovski advierte la existencia de un principio común en concepciones heterogéneas procedentes de campos artísticos distintos: la *ostranenie* se convierte, así, en un término teórico y operativo. Por su parte, el excentrismo de la FEKS se aplica al teatro y, con posteriori-

⁹ Es un hecho que la vanguardia saluda al cine con entusiasmo, pero no trabaja en su interior hasta muy tarde: el cubismo prácticamente ignora unas investigaciones, paralelas y complementarias a las suyas, que el cine estaba emprendiendo en torno al tiempo y al perspectivismo; el futurismo prefiere, hasta muy tarde, la máquina decimónica a la máquina de discurso que era el cinematógrafo; el expresionismo, por su parte, sólo dio algunos frutos después de 1920 y amparándose en estructuras narrativas de neto sabor romántico, aunque decoradas con un vago estilo expresionista (Sánchez-Biosca, 1990).

ridad, se desplaza al cine, más apto para producir efectos de shock. en un período similar, S.M. Eisenstein inicia sus experimentos sobre la atracción en el seno del Proletkult teatral para, en 1924, desembocar en la imagen fílmica, idónea, en su opinión, para golpear la sensibilidad del espectador de acuerdo con los principios reflexológicos paulovianos con los que el autor trabajaba en la época¹⁰. No es ahora pertinente constatar las notables diferencias que separan estas dos concepciones de la materia teatral y fílmica, pues ya fue señalado tiempo atrás por Montani (1971), sino de subrayar su semejanza al calor de la teoría del extrañamiento. Así pues, Sklovski insiste en establecer un parangón entre el funcionamiento poético (extrañamiento sistemático) y la aparición de series asociativas que rompen con el desarrollo causal de la obra y, por tanto, subraya en el montaje de las atracciones eisensteiniano la presencia del eje metafórico que él mismo había postulado para el extrañamiento.

Dejemos de lado por el momento el montaje de atracciones y abordemos las concepciones excéntricas de la FEKS, uno de los grupos de la vanguardia teatral y cinematográfica soviética que dieron el salto en 1922, tras el período del comunismo de guerra, a la palestra artística. Dos rasgos advierte en seguida el lector de sus manifiestos: por una parte, la fascinación maquinística que arrancó del futurismo aparece aquí investida de un desaforado americanismo; por otra, una tendencia centrífuga en el texto, inspirada en espectáculos menores, que parece el eco, demasiado visible para ser casual, de las teorizaciones de los formalistas rusos en torno a la *ostranenie*. Respecto al primer aspecto, estos autores leen, por así decir, la entera vida norteamericana como una manifestación de lo mecánico reductible a la idea de montaje, cuya expresión última habría de ser la moderna cultura de masas. Pero interpretan la estructura formal del maquinismo como un fenómeno de extrañamiento, lo que les lleva a identificar principio formal y rasgo de modernidad. La mera cita de algunos fragmentos ayuda a esclarecer la convergencia entre *ostranenie* y maquinismo, como se revela en el temprano «Manifiesto del Excentrismo», que data de 1922 y fue firmado por Grigori Mijailovitch Kozintsev, Georgy Krizicky, Leonid Zacharovitch Trauberg y Serguei Josifovitch Yutkevitch. Reza así:

¹⁰ En otro lugar (Sánchez-Biosca, 1991) hemos tenido ocasión de detallar *in extenso* lo que resulta imperceptible a la sensibilidad excéntrica de Sklovski y separa radicalmente a Eisenstein de la actitud de la FEKS. Se trata de dos concepciones del montaje opuestas incluso, pero que arrancan de este frente común que constituye nuestro objeto de interrogación hoy.

«1) AYER: estudios cómodos. Frentes despejadas.

Razonaban,
decidían, pensaban.

HOY: la Señal. ¡A las máquinas! Correas, cadenas, ruedas, manos, pies
electricidad.

El ritmo de la producción.

AYER: museos, templos, bibliotecas.

HOY: fábricas, talleres, astilleros.

2) AYER: la cultura de Europa.

HOY: la técnica de Norteamérica.

La industria, la producción bajo la bandera estrellada. O americanización,
o a la funeraria.

3) AYER: salones. Reverencias. Barones.

HOY: Gritos de vendedores callejeros, escándalos, la porra
del policía, ruido, gritos,

pateo, carrera.

Ritmo de hoy:

El ritmo de la máquina, concentrado por Norteamérica, introducido en la
vida del boulevard» (Kozintsev et al., 1978:33).

Acaso no sea difícil percibir en esta descripción cómo la vida norteamericana urbana y moderna aparece mitificada a través del prisma de la industrialización, del ritmo frenético callejero y de su emblema —la fábrica—; pero además, todo ello es interpretado a la luz de rasgo formal, a saber, el excentrismo. Puede sorprender que un movimiento de vanguardia como la FEKS mantuviera en el momento álgido del ímpetu soviético un ideal tan contradictorio con los destinos colectivistas en los que se iba a aventurar el arte soviético. Lo cierto es que el principio formal se impone sobre el destino militante y este rasgo de ‘izquierdismo’ les sería criticado desde las altas instancias del PCUS. Para la FEKS, el arte debe comportarse de acuerdo con el ritmo trepidante de la vida moderna e imitar su estilo. Con todo, la fábrica, si bien lo pensamos, dispone de un símbolo de productividad que se convertiría en mito en el desarrollismo soviético: la cadena de montaje. Y es ahí donde hallamos la confirmación del campo semántico en que se mueve nuestro concepto: aquí aparece aludido el único elemento de nuestra constelación que Sklovski no había nombrado ni pensado, la técnica. Ahora bien, el mito maquinístico, urbano y americanista, ha dado su fruto discursivo en la medida misma en que ha encontrado a su paso un instrumento formal de comportamiento textual: el extrañamiento. La mezcla entre el texto artístico y la producción del objeto material, la violencia espectacular, el recurso al truco sorpresivo, la mezcla indiscriminada de estilos, la función modelizadora de la máquina fabril, la interpolación del circo y la feria consideradas como atracciones, el culto al frenesí del ritmo... son éstos los elementos fundamentales que designan un modelo de arte cuya génesis hay que ver en este principio ubicuo del montaje:

- «1) Espectáculo: golpes rítmicos en los nervios.
- 2) Cumbre: el truco.
- 3) Autor: inventor + inventor.
- 4) Actor: movimiento mecanizado, con patines de ruedas en lugar de coturnos, una nariz que se enciende en lugar de máscara. Interpretación: en lugar de movimiento, bufonería; en lugar de mímica, mueca; en lugar de palabra, grito.
Nos gusta más el culo de Charlot
que las manos de Eleonora Duse!
- 5) Pièce: acumulación de trucos: Ritmo: 1000 caballos de vapor. Carreras, persecuciones, fugas. Forma: el divertissement.
- 6) Jorobas que crecen, barrigas que se hinchan, pelucas de clown que se elevan: principio de un nuevo vestuario escénico. Fundamento: una incessante transformación.
- 7) Sirenas, disparos, máquinas de escribir, silbidos; la música excéntrica, tip-tap: inicio de un ritmo nuevo.
Nos gusta mucho más las suelas dobles del bailarín americano que los quinientos instrumentos del teatro Marynsky.
- 8) Síntesis de los movimientos: acrobático, deportivo, danzante, constructivamente-mecánico.
- 9) Can-cán en la cuerda de la lógica y del buen sentido. De lo 'inimaginable' y de lo 'imposible' al excentrismo.
- 10) De lo fantástico a la habilidad manual. De Hoffmann a Fregoli. Lo infernal norteamericano: Los misterios de Nueva York, La máscara que ríe.
- 11) Dar la mano al Vseobuc. El deporte en el teatro. Las medallas del campeón y los guantes del boxeador. ¡Parade allez!, más teatral que las muecas de Arlequín.
- 12) Empleo de los procedimientos de la propaganda norteamericana.
- 13) Culto del parque de atracciones, de la gran noria y de las montañas rusas. Las sonoras bofetadas del payaso. Poética: 'El tiempo es dinero!'" (Kozintsev et al., 1978:34-35).

La vida americana es contemplada a la luz de sus imágenes más llamativas, aquéllas que dieron la vuelta al mundo y que proceden de sus filmes cómicos, sus *slapsticks*; expresión de ritmo trepidante que fascinó a los vanguardistas soviéticos hasta límites insospechados. Un dato significativo confirma esta sospecha: Grigori Kozintsev propone una lectura del 'gag' propio del *slapstick* utilizando todos y cada uno de estos criterios y reconociendo en él la más pura expresión tanto del montaje como de la vida moderna que debe ser imitada por el arte. En efecto, para este cineasta, el procedimiento del 'gag' debe ser entendido como una transposición de elementos, como una confusión entre causa y efecto, una distorsión semántica. La metáfora se torna realidad o, lo que para él es equivalente, la realidad se convierte en metáfora. Pues bien, su razonamiento concluye con la afirmación de que el gag es, al igual que el excentrismo, una puesta al desnudo del recurso que ha servido para la composición: el humorismo nace, pues, de la relación entre los elementos y no de los elementos considerados de modo aislado. Procediendo a unir aquello que no puede estar unido, aquello

que contradice la lógica, el 'gag' entra a formar parte del disparate (Kozintsev, 1973:90). Como puede verse, la argumentación de Kozintsev concluye con una definición que evoca una vez más la *ostranenie* de Sklovski. Poco importa si ello fue voluntario; lo cierto es que revela hasta qué punto la lectura excéntrica se aplica por doquier a textos propios y ajenos en estos fructíferos años de vanguardia. Muy poco tiempo después, S.M. Eisenstein emprendía una lectura sistemática en clave de montaje de textos clásicos, entre los que no faltaron autores como El Greco o Góngora (sic!). Y quizá cabría considerar en este mismo contexto la sensibilidad hacia el montaje que ponían de manifiesto Pound y Fenollosa (1977) al estudiar el carácter de la escritura china como medio poético. Era claro que una actitud nueva, que ponía el acento en la heterogeneidad y el montaje, había encontrado en la *ostranenie* un síntoma y una herramienta idóneos a través de los cuales expresarse. Claro que el síntoma —bien lo sabemos— no encarna la totalidad, sino que se limita aludirla metonímicamente.

TINIANOV, GUIONISTA DE LA FEKS

Pronto la FEKS trasvasaría estos principios generales del teatro al cine. Fue en 1924 con *Las aventuras de Octobrina*, comedia en tres actos realizada por Trauberg y Kozontsev. Sin estructura, el fiome se reducía a un conjunto de trucos, sobreimpresiones y mecanismos extraídos del *slapstick* americano, donde no faltaron procedimientos característicos de la cultura de masas. Resulta harto significativo el hecho de que, para evaluar la poética cinematográfica de la FEKS, Vladimir Nedobrovo recurra en 1928 a una explícita terminología formalista, introduciendo por enésima vez el concepto de *ostranenie*: «El sentido del método excéntrico de la FEKS —es necesario decirlo— consiste en arrancar los objetos y las ideas de su proceso automático. La FEKS procura dar la sensación del objeto a través de una visión, y ya no a través de un reconocimiento. Su procedimiento excéntrico es un procedimiento de complicación de la forma. La complicación de la forma prolonga la percepción del objeto en el plano temporal e implica a la totalidad del proceso perceptivo» (Nedobrovo 1978:90). En este contexto de recurrencias, nada sorprendente es la explícita colaboración que unió al grupo capitaneado por Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg con algunos de los autores de la escuela del método formal. El dato más llamativo, pero en absoluto el único, es la puesta en esce-

na para el cine por Trauberg y Kozintsev de *El Capote* (Shinel), 'a la manera de Gogol', en 1926 y según guión del formalista Yuri Tinianov, quien se basó en dos cuentos, «El Capote» y «La perspectiva Nevski», ambos de Gogol. Llama poderosamente la atención la muy libre elaboración del guión por Tinianov y, sobre todo, el hecho de que se inspirara en la interpretación de *El Capote* hecha por Boris Eichenbaum en 1918 en un artículo que llevaba por título «Cómo está escrito *El Capote* de Gogol».

En dicho texto, Eichenbaum sostenía que el argumento de la narración de Gogol sólo servía para ligar procedimientos estilísticos particulares y apuntaba la existencia de palabras situadas fuera del sentido: «dichas palabras son apenas perceptibles como unidades lógicas, como designaciones de nociones; descompuestas y recompuestas según el principio del discurso fónico. Este es uno de los efectos de la lengua de Gogol» (Eichenbaum, 1966: 167). Desacuerdo cómico entre la tensión de la entonación sintáctica y su consistencia semántica, cambios de tono, interrupción, surgimiento de lo grotesco para cuya explicación recurre Eichenbaum al teatro: «Este procedimiento recuerda el recurso escénico que consiste en que el actor sale de su papel y se dirige directamente a los espectadores» (Eichenbaum, 1966: 171). De ahí la insistencia en el artificio; término, como se sabe, de sabor sklovskiano. En suma, el procedimiento que Eichenbaum advierte en Gogol consiste en «conciliar lo inconciliable, exagerar lo insignificante y minimizar lo importante, habiendo previamente aislado de la vasta realidad el mundo del relato» (Eichenbaum, 1966: 173). Ya nos encontramos muy próximos de la idea de montaje y el hecho de que Eichenbaum recurra a símiles cinematográficos como el de primer plano para definir la actitud ante los detalles de Gogol no puede considerarse ocioso.

Pues bien, *Shinel* (*El Capote*) como filme combinó los dos cuentos de Gogol indicados, procurando ser fiel a la noción de lo grotesco enunciada por Eichenbaum, eliminando los elementos más realistas y desarrollando el aspecto de estilización, tanto en la invención de escenas nuevas, como en el uso de una atmósfera irreal basada en decorados deformados o procedimientos de cámara, iluminación e interpretación. Esto sugiere que el responsable de la relectura no fue tan sólo Tinianov, sino que en ella colaboran Trauberg, Kozintsev y el operador Andrei Moskvín. Tanto es así que por la interpretación grotesca de su actor principal, quien se movía cual marioneta según el modelo expresionista, por los trucajes de cámara (sobreimpresiones, filtros, desenfoques, etc) y por el tratamiento deformado de la escenografía, *Shinel* fue considerada una película experimental (Zorkaja, 1989:86) y logró

muy pronto fama de película formalista, entendiendo por tal su concomitancia con los planteamientos de la escuela de la OPOJAZ (Lebedev 1962: 264).

Valga añadir que el caso no fue aislado y las colaboraciones de los formalistas se multiplicaron: Sklovski trabajó en una treintena de películas (entre ellas *Por la ley*, de Lev Kuleshov, 1926, basado en el relato de Joack London «The Unexpected») con autores de la talla de Boris Barnet, Olga Preobrajenskaia, Abraham Room, etc, mientras Ossip Brik, por su parte, colaboró con Pudovkin y Kuleshov y el mismo Tinianov fue guionista junto a Julian Oksman del film *S.V.D.*, dirigido por Trauberg y Kozintsev en 1927.

POETIKA KINO

Es este el título del volumen colectivo que los formalistas rusos consagraron en 1927 al estudio del cine. *Poetika Kino* (Eagle, 1981) constituye una reflexión de conjunto sobre el discurso cinematográfico, especialmente en las aportaciones más globalizadoras de Yuri Tinianov y Boris Eichenbaum y se presenta aún hoy como la primera sistematización teórica alejada de la práctica fílmica (frente a las teorías llamadas formativas de las primeras décadas) y concebida en el período de la elaboración de las teorías del montaje y la forma fílmica de Lev Kuleshov (1974) y V. Pudovkin (1949).

Tal y como los autores del método formal plantean, el cine no debe ser analizado en relación con realidad ninguna, sino en cuanto material construido por procedimientos característicos de un sistema signifiante. No obstante, una afirmación semejante podría ser suscrita por los teóricos formativos, por los enseñantes y experimentadores soviéticos del período o, incluso, por la mayor parte de los teóricos de la vanguardia que dirigieron su mirada hacia el cinematógrafo en alguna ocasión. ¿Dónde hallar, pues, la especificidad de la contribución de *Poetika Kino*?

Uno de los teóricos formativos, Louis Delluc, se había referido a la 'fotogenia' para describir la cualidad específica del cinematógrafo. Eichenbaum recoge el término y lo transforma sustancialmente privándolo de su resabio esencialista y otorgándole una condición semiótica, al afirmar que la fotogenia no se refiere a los objetos ni a las per-

sonas de la vida real, sino a cómo están transmitidos cinematográficamente, es decir, por medio de qué procedimientos formales, angulaciones de cámara, puntos de vista, etc son tratados (Eichenbaum, 1981:57). Puede, mediante este dato concreto, advertirse la distancia que separa a Eichenbaum de autores como Delluc o Abel Gance y, por extensión, de Germaine Dulac o Jean Epstein al tiempo que servir de botón de muestra de la revolución teórica formalista: allí donde los teóricos formativos apelan a una cualidad supuestamente congénita del cine, los formalistas se fijan en el tratamiento específico del procedimiento o procedimientos con los que está construido el discurso. En consecuencia, el cine ya no puede ser definido por rasgos metafóricos tales como 'música de los ojos' o 'poesía visual', muy frecuentes al filo de 1920, sino que exige una concepción más rigurosamente estética y lingüística.

Ahora bien, si el estudio del cine no puede ser agotado refiriéndose a la realidad, ni tampoco resulta adecuado definirlo por sus semejanzas con las otras artes, ello se debe precisamente al carácter arbitrario de sus signos. Esto lleva a Tinianov, a postular que el cine es, en realidad, un arte abstracto, cuyo valor signico es inversamente proporcional a su capacidad referencial. En efecto, la cualidad planaria de la imagen, es decir, su bidimensionalidad, la restricción cromática del blanco y negro, la carencia de sonido y diálogos y las limitaciones del punto de vista constituyen a un mismo tiempo la 'pobreza realista del cine' y su riqueza discursiva (Tinianov, 1981: 81). Dicho en otros términos, son las limitaciones realistas las que convierten la imagen en un signo. Así pues, el mundo visible se presenta en el cine —esta definición es quizá la más célebre de cuantas pronunciaron los formalistas— en su correlación semántica. Y esta noción de correlación semántica nos conduce inexorablemente al montaje.

Tinianov considera que el montaje no consiste en la mera unión de imágenes, sino en su sucesión diferencial y ésta puede producirse en tanto en cuanto dichas impágenes tienen un punto de correlación. Repetición y diferencia son, por tanto, los ejes sobre los que actúa el principio semiótico del montaje. Y éste aparece, entonces, en el corazón de la sucesión discursiva del cine. Dicho en palabras de Eichenbaum, el montaje es el sistema que construye la sintaxis fílmica. Y aquí se bifurcan los caminos: por su parte, Tinianov busca el modelo del cine en la poesía, considerando que el ritmo es el 'factor constructivo del verso', como definió en su libro *El problema de la lengua poética*. Relacionado con la poesía y el ritmo, el montaje aparecerá como la interacción de movimientos estilísticos y métricos en el desarrollo del

filme. Por su parte, Eichenbaum concibe el cine, gracias al montaje, como un arte de la sucesión y, por tanto, su modelo debe buscarse en la prosa. El montaje se transforma en la estilística fílmica en la medida en que garantiza todas las formas de articulación de las unidades signícas. Eichenbaum hablará de los film-períodos, basados en la construcción de contigüidades espaciales y temporales que producen ilusión de continuidad espaciotemporal. Todo el sistema de articulaciones que va de la cine-frase a la cine-oración, objeto de estudio de la cine-estilística, tiene su instrumento decisivo en el montaje. Al cabo de este razonamiento, podemos comprender con mayor claridad la siguiente expresión de Eichenbaum: «El cine posee su propio lenguaje, su propia estilística y sus propios procedimientos de fraseo. Uso estos términos, por supuesto no para aproximar el cine al arte verbal, sino en el sentido de una legítima analogía, al igual que se habla, por ejemplo, de la ‘frase musical’, ‘sintaxis musical’, etc» (Eichenbaum 1981: 68).

EPÍLOGO

Lo expuesto en estas páginas se limita a ser un recorrido de los primeros textos formalistas en su interrelación con manifiestos y prácticas vanguardistas contemporáneas. Todos ellos revelan repetidamente un lenguaje y conceptualización comunes de cuño excéntrico. Ahora bien, tales actitudes constituyen sólo una fase, necesaria pero transitoria durante la cual se hizo hincapié en el valor de cada parte autónoma, cada signifiante disociado del resto en el seno de los textos. No puede deberse al azar que apenas una década más tarde, el espíritu disruptivo de la vanguardia dé paso a una reflexión que se pretende científica, provista de un metalenguaje homogéneo y un espíritu constructivo. Y en esta nueva época el principio de montaje dejaba su lugar a la tiranía de la construcción. El montaje se había desplazado de la práctica a la teoría y acaso el surgimiento muchas décadas más tarde de la deconstrucción no sea sino el último capítulo y la forma más contundente de teorizar una práctica que la vanguardia ejercitó por doquier¹¹.

¹¹ Un estudio complementario de éste es el que dedicamos, en otro texto gemelo, a la obra de Eisenstein y al proceso que media entre el montaje de atracciones y su teoría general del montaje. Introducir estas reflexiones en esta ocasión hubiera complicado sensiblemente la inteligibilidad de este escrito.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Th. W. (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, W. (1982). *Das Passagen-Werk*. Frankfurt: Suhrkamp.
- BRETON, A. (1975). *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard (texto de 1924).
- BÜRGER, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- DE MARIA, L. (1973). *Marinetti e il Futurismo*. Verona: Mondadori.
- DORFLES, G. (1984). «El concepto de ostranenie como fenómeno interválico». En *El intervalo perdido*, 97-122. Barcelona: Lumen.
- EAGLE, H. (1981). *Formalist Film Theory*. Michigan: Slavic Publications (ed. ing. *Poetika Kino*).
- EICHENBAUM, B. (1970). «La teoría del método formal». En Todorov ed., 21-54 (texto de 1925).
- EICHENBAUM, B. (1970). «Cómo está hecho El Capote de Gogol». En Todorov ed., 159-176 (texto de 1918).
- EICHENBAUM, B. (1981). «Problems of cinema Stylistics». En Eagle ed., 58-80 (texto de 1927).
- ERLICH, V. (1974). *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral.
- FENOLLOSA, E. & POUND, E. (1977). *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor.
- FRANCASTEL, P. (1975). «Destrucción de un espacio plástico». En *Sociología del arte*, 153-202. Madrid: Alianza.
- GARCÍA BERRIO, A. (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.
- JAKOBSON, R. (1981). *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*. Barcelona: Crítica.
- KOZINTSEV, G. (1973). «El arte popular de Charles Chaplin». En AAVV. *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- KOZINTSEV, G. et al. (1978). «Manifiesto del Excentrismo». En Rapisarda ed., 31-48.
- KRAISKI, G., ed. (1971). *I formalisti russi nel cinema*. Milán: Garzanti.
- KULESHOV, L. (1974). «Art of the cinema». En *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*. R. Levaco, ed., 39-123. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press (texto de 1929).
- LEBEDEV, N. (1962). *Il cinema muto sovietico*. Torino: Einaudi.
- MENNA, F. (1977). *La opción analítica en el arte moderno*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTANI, P. (1971). «L'ideologie che nasce della forma. Il montaggio delle attrazioni». *Bianco e Nero* 7-8, 6-19.
- NEDOBROVO, V. (1978). «FEKS: Trauberg y Kozontsev». En Rapisarda ed., 88-137 (texto de 1928).
- POZUELO, J. M. (1988a). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- POZUELO, J. M. (1988b). *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus.
- PUDOVKIN, V. (1949). *Film Technique & Film Acting*. New York: Bonanza (textos de 1929 y 1933 respectivamente).
- RAPISARDA, Giusi, ed. (1978). *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico*. Barcelona: Gustavo Gili.

- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1987). «El expresionismo: hacia una relectura de las vanguardias». *Ideologies & Literature* II-2, 201-209.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid. Verdoux.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Filmoteca Valenciana.
- SKLOVSKI, V. (1970). «El arte como artificio». En Todorov ed., 55-70 (texto de 1917).
- SKLOVSKI, V. (1978). «Nacimiento y vida de la FEKS». En G. Rapisarda, ed., 84-87 (texto de 1928).
- SKLOVSKI, V. (1971). «Letteratura e cinema» En Kraiski, ed., 99-144 (texto de 1923).
- TINIANOV, Y. (1975). «El ritmo como factor constructivo del verso». En *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TINIANOV, Y. (1981). «On the Foundations of Cinema». En Eagle, ed., 81-100.
- TODOROV, T. ed. (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI.
- TZARA, T. (1972). *Siete manifiestos Dadá*. Barcelona: Tusquets.
- VILLANUEVA, D. (1991). «Pluralismo crítico y recepción literaria». *Tropelías* 2, 203-218.
- ZORKAJA, N. (1989). *The Illustrated History of Soviet Cinema*. New York: Hippocrene.

ÉTICA Y DETERMINISMO EN EL PENSAMIENTO DE GEORG LUKÁCS

(Sobre la relación entre la sociedad y la literatura)

Sultana Wahnón

(Universidad de Granada)

He vendido mi alma dos veces al diablo,
por monedas de niebla y curso clandestino
en países que nadie se ha atrevido a fundar.

LUIS GARCÍA MONTERO

1 LA PLURALIDAD ÉTICA EN EL PENSAMIENTO DEL JOVEN LUKÁCS

1.1. El proyecto de una Sociología de las Formas

Las primeras opiniones importantes de Lukács sobre la relación entre la literatura y la sociedad y sobre la disciplina que debía estudiar dicha relación se encuentran en el ensayo «La Forma dramática» (1909). En este temprano trabajo y en ese período de su producción

intelectual que los estudiosos de Lukács, y Lukács mismo, ponen en relación con la fenomenología y el neokantismo (cfr. Parkinson, 1970: 11-12 y Ludz, 1961: 10-11), el filósofo húngaro, convencido de que las diferencias literarias serían «más profundas entre determinadas épocas que entre distintas individualidades de la misma época» (Lukács, 1909: 67), proclamaba ya su intención de estudiar la literatura desde un punto de vista sociológico, aunque cuidando de distanciarse de la sociología de la literatura que se practicaba por entonces y en la que veía dos importantes deficiencias. Lukács repudiaba en primer lugar su ambición por demostrar que las condiciones económicas de una época eran la causa inmediata del hecho artístico; y, en segundo lugar, su tendencia a localizar lo social del arte exclusivamente en los contenidos de las creaciones artísticas (1909: 67).

Frente a esa Sociología de la Literatura, que podríamos calificar de contenidista y mecanicista, el joven Lukács proponía una Sociología de la Literatura que se centrara en lo que, a su juicio, era «lo verdaderamente social de la Literatura», es decir, en la forma, y que, relegando las condiciones económicas a un papel subordinado e indirecto, estableciese relaciones directas entre las formas artísticas y «determinadas concepciones de la vida» —a las que, muy kantianamente, Lukács llamaba también «formas»— que se dan en «épocas determinadas». La Sociología de la literatura propuesta por el joven Lukács no debía —el teórico prefería decir que «no podía»— ocuparse de las causas (económicas) que originaban las diferentes concepciones de la vida correspondientes a épocas determinadas, pero sí debía y podía constatar el hecho de que «determinadas intuiciones del mundo aportan unas formas determinadas, las posibilitan, y del mismo modo excluyen otras a priori» (1909: 69). Cualquier cuestión estilística sería, por tanto y ante todo, una cuestión sociológica. Lo que Lukács venía a proponer, en consecuencia, era una sociología de la literatura muy emparentada, en sus métodos y fines, con la investigación estética que poco más tarde pondría Bajtin en su famoso ensayo «El problema del contenido, material y forma en la creación literaria» (1924). En 1914 Lukács expuso de manera muy parecida a como lo hizo Bajtin en este ensayo (cfr. Bajtin, 1924: 74) los objetivos de su primera sociología de la literatura:

«deseaba aclarar el problema central de una sociología de las formas literarias, esto es, llevar los elementos vitales temporales e históricos a una tipología formal, así como demostrar el aspecto formal en lo que comúnmente se llama el 'contenido' de las formas artísticas, para analizar a continuación las relaciones de cambio de ambos grupos de formas» (Lukács, 1914: 251).

1.2. La valoración ética en la composición del drama

Lukács puso en práctica este programa metodológico sobre todo en dos trabajos: la *Historia evolutiva del drama moderno* (1912) y la *Teoría de la novela* que se publicó en 1920, pero que fue escrita entre 1914-15. En el primero, que fue su tesis doctoral, daba cuenta de las diferencias formales o estructurales entre el drama antiguo —entendiendo por tal el que va desde la Antigüedad al siglo XVII— y el drama moderno que habría comenzado con los ilustrados (Lessing, Schiller, etc.), para luego ponerlas en relación con diferencias entre las respectivas visiones, antigua y moderna, del mundo. En la construcción del drama moderno, por ejemplo, jugaría un papel importante lo que Lukács llama «la valoración», una nueva fuerza motriz de la composición dramática que no existía en el drama antiguo. La composición del drama antiguo estaría estrechamente relacionada con la visión del mundo propia de la nobleza, cuya seguridad ética —valorativa— habría hecho que la acción dramática se organizase en torno a conflictos de carácter, pero nunca de valoración. Puesto que la valoración moral descansa, en estos dramas, sobre unas bases tan fuertemente metafísicas, tan poco susceptibles de relativización, la acción de un personaje contra ella sólo podía explicarse por situaciones psíquicas, pero no por razones teóricas: en el drama antiguo la «dialéctica dramática se encuentra en los caracteres» (Lukács, 1912: 269). Los personajes del drama antiguo no se ponen en movimiento ni colisionan entre sí por razones morales: la valoración ética no funciona como principio organizador de la acción. Los personajes del drama antiguo pueden obrar contra la moral —bien porque sean rufianes o bien porque estén dominados por pasiones demoníacas—, pero en todos ellos —justos o pecadores— el concepto y la valoración de lo moral son idénticos: «Por ello, Hegel pudo decir de manera justificada que las acciones shakespeareanas no están ‘moralmente justificadas’» (1912: 268).

El drama moderno sería, en cambio, una expresión de la burguesía, una clase que tuvo desde el primer momento conciencia de clase y que, por ello, jamás gozó de esa seguridad en sus propias valoraciones. Esta clase no pudo prescindir nunca «del hecho de que los sentimientos, pensamientos y valoraciones de los hombres cambiasen según las situaciones» (1912: 267). El drama burgués sería, pues, «el primero nacido de un contraste consciente de clases», lo que explicaría que en él tuviesen que salir a escena las diferentes clases en lucha, pero, sobre todo, que en él —y a diferencia de lo que ocurría en el drama anti-

guo—, esas clases desempeñasen un papel decisivo en la *estructura* de la acción y de los caracteres de los dramas. De ahí la sensación de que el drama moderno posee «varios estratos frente al drama elaborado con un solo tema de todos los tiempos anteriores» (1912: 265). Así aparece en el drama moderno la nueva fuerza motriz de la valoración: lo que cada clase encarna en escena es una visión del mundo, una ideología. El mundo del nuevo drama se construye «sobre la base de diferentes éticas», y es la diferente visión del mundo de las clases la que «pone en movimiento a los hombres y los opone mutuamente» (1912: 267). Lukács llama a este rasgo estilístico o formal del drama moderno *pluridimensionalidad en lo social*.

En el análisis del carácter pluridimensional del drama moderno que Lukács realiza en este temprano trabajo podemos reconocer ya uno de los conceptos más característicos de su posterior estética marxista: el de la dialéctica forma-contenido. Pues lo que a primera vista se diría un problema del contenido —la existencia de diferentes valoraciones éticas en la sociedad burguesa—, se revela, iluminado por el joven Lukács, como un problema decisivo de la forma. En la consideración de la forma del drama moderno como plasmación estilística de una situación social nueva y de la nueva intuición del mundo que ésta genera, se cumple lo que Lukács formularía algunos años más tarde en los siguientes términos: «la aparición de una nueva temática produce una forma de leyes formales internas esencialmente nuevas, desde la composición hasta el lenguaje» (1934a: 38-39). Aun cuando todavía no era consciente de ello, Lukács ya estaba poniendo al descubierto la condición de *reflejo* de los elementos formales de la literatura.

En relación con este primer gran trabajo de Lukács, todavía cabría añadir algo: el carácter anticipador de sus tesis sobre la pluralidad valorativa del drama moderno en relación con las tesis de Bajtin. Este advertiría años más tarde, en una hipótesis tan conocida como contestada, que la pluralidad de conciencias en el drama no llegaba nunca a constituir un dialogismo porque, si bien «los personajes se enfrentan dialógicamente», lo harían «en el horizonte unificado del autor» que «resuelve todas las oposiciones dialógicas» presentando «un mundo unitario» (Bajtin, 1963: 32). Y, como anticipándose a la tesis del teórico ruso, cuya primera formulación dataría de 1929, Lukács advertía igualmente que, pese a la pluralidad de valoraciones que se enfrentarían en el drama moderno, «la valoración que constituye el fundamento del drama y pone en orden el mundo, es aún completamente unitaria y burguesa» (Lukács, 1912: 267). Si para Bajtin (1963: 32) el diálogo dramático estaría enmarcado en «un monólogo sólido e inexpugna-

ble», para Lukács (1912: 267-68) lo estaría en lo que él llama una «'ética única' programática».

A pesar de su voluntad de no establecer relaciones mecánicas entre el arte y las condiciones económicas de una sociedad dada, Lukács creía en 1912 que las formas económicas de la clase burguesa dominaban «la vida entera» (Lukács, 1912: 272) y, por lo mismo, sí se permitió en este primer trabajo de sociología de la literatura establecer relaciones necesarias y mecánicas entre épocas, formas artísticas y clases sociales. Para el teórico húngaro, el drama moderno era inseparable de la burguesía: «El drama moderno es el drama de la burguesía; el drama moderno es el drama burgués» (1912: 252). Y, ahondando en el determinismo, añadía:

«cualquier drama es burgués, porque las formas de vida contemporáneas son burguesas y porque las formas de cualquier exteriorización de la vida actual están determinadas por sus formas» (1912: 272).

1.3. La intención ética en la estructuración de la novela

En su segundo y más importante trabajo, su famosa *Teoría de la novela* (1920), Lukács siguió relacionando formas artísticas y concepciones de la vida, pero no sin antes desposeer a su método de connotaciones sociologistas para acercarlo al de las «ciencias del espíritu» (cfr. Lukács, 1962: 15). Esto conlleva que en ningún momento de la obra se utilicen categorías sociológicas del tipo de «nobleza» o «burguesía». Las transformaciones en las formas artísticas se siguen correspondiendo con transformaciones en las visiones del mundo, pero estas últimas no se vinculan a las clases sociales en pugna, sino como mucho a las épocas históricas, concebidas ahora como épocas de la historia de la filosofía. Mientras que en el trabajo anterior se decía del drama antiguo que era el drama de la nobleza, en *Teoría de la novela* la epopeya será definida como la épica de las «civilizaciones cerradas», que es como llama Lukács a las culturas teológicas, es decir, a las civilizaciones de las épocas felices que creyeron en los dioses. En justa correspondencia, la novela no será definida en este trabajo concreto, a la manera hegeliana, como épica de la burguesía —aunque Lukács lo haría así en trabajos posteriores—, sino como épica de las «civilizacio-

nes problemáticas», es decir, de las épocas sin dioses. Como ha señalado Parkinson, «la teoría lukacsiana de la novela no está tan arraigada en lo que él llamaría las condiciones históricas concretas como la de Hegel»; y parecería que en este período Lukács ve «la decadencia de la fe religiosa como teniendo lugar en un vacío social» (Parkinson, 1970: 14-15).

No es éste el único aspecto por el que el joven Lukács se aparta de Hegel en este trabajo sobre la novela, que habría sido definido por él mismo, sin embargo, como «la primera obra (...) que haya aplicado concretamente los resultados de la filosofía hegeliana a los problemas estéticos» (Lukács, 1962: 17). A pesar de que sea en este libro donde la crítica ha detectado «una fuerte influencia de Hegel» (Ludsz, 1961: 11), sería erróneo considerarlo un trabajo de estricta observancia hegeliana. El capítulo titulado «El problema de la filosofía histórica de las formas» muestra claramente hasta qué punto ha abandonado Lukács una adhesión ingenua a la dialéctica hegeliana (cfr. Parkinson, 1970: 13). Ni siquiera es del todo cierto, aunque Lukács lo afirmara así en su severa autocritica de este libro juvenil, que haya en *Teoría de la novela* una «historización de las categorías estéticas» heredada de Hegel (Lukács, 1962: 18). Una historia de las formas artísticas que hiciese «surgir cada forma de arte en el instante mismo en que, en el cuadrante del espíritu, se puede leer que su hora ha llegado» (Lukács, 1920: 40), erigiendo los géneros en símbolos —como ocurre en la estética hegeliana—, no es precisamente la historia del arte a la que aspira Lukács en este trabajo. Por el contrario, para el Lukács que, como él mismo advertirá más tarde, ha kierkegaardizado la dialéctica hegeliana (Lukács, 1962: 21), la coincidencia entre historia y filosofía de la historia sería posible sólo en las civilizaciones cerradas. Sólo en la historia del arte griego sería posible ver, clara y nítidamente, las formas del arte como símbolos en los que el sentido de la evolución histórico-filosófica se hace tangible: «Su historia del arte es una estética metafísicogenética; el desarrollo de su civilización una filosofía de la historia» (Lukács, 1920: 34). Las edades posteriores, en cambio, no conocerán ya esa periodicidad filosófica. Al igual que ocurría en la escena pluridimensional del drama moderno, en la civilización problemática descrita por Lukács en este trabajo coexistirían en simultaneidad una pluralidad de formas artísticas que traducirían una pluralidad de valoraciones éticas: «signos de búsquedas proponiéndose fines que dejan de estar dados de manera clara y unívoca» (1920: 40). Lukács advierte contra los intentos, que cree destinados al fracaso, de restaurar la unidad perdida del arte: «todo renacimiento del helenismo significa que la estéti-

ca, más o menos conscientemente, se ha hipostasiado en pura metafísica» (1920: 37). Tanto la negativa a erigir los géneros en símbolos de épocas históricas como su explícito rechazo de una «estética metafísico-genética» (1920: 34) permiten hablar de un Lukács ajeno a la dialéctica y a la estética hegelianas y más próximo de lo que podría sospecharse a la tesis posmoderna del fin de la historia (para el concepto de dialéctica en Lukács, cfr. Mészáros, 1970).

En efecto, para el Lukács de la teoría de la novela, no habría un «sentido» inscrito en la evolución histórica. Las formas surgirían en ciertas condiciones histórico-filosóficas y el investigador podría lógicamente buscar y encontrar «las que presiden la aparición de cada forma singular» (1920: 40), pero no le sería lícito deducir de ahí ningún sentido, ni de progreso ni de decadencia, que le permitiese elaborar una filosofía de la historia: «No podemos ni queremos elaborar aquí ninguna filosofía de la historia (...); no vamos a determinar si es nuestro progreso o nuestra decadencia la que ha provocado esos cambios» (1920: 36). Para decirlo en términos actuales: Lukács trataría de dar cuenta de las transformaciones —del *acaecer* histórico—, pero no de legitimar la marcha de la humanidad —desde las civilizaciones cerradas a las problemáticas— con un metarrelato que viese en esa marcha un camino hacia la emancipación. En *Teoría de la novela* ya habría entrado en crisis la pacífica concepción lineal-unitaria del tiempo histórico y, con ella, todo el gran proyecto moderno-ilustrado.

Armado de este bagaje post-metafísico, Lukács se propuso estudiar las condiciones histórico-filosóficas que presidieron la aparición de la novela. Sus tesis acerca de las relaciones entre epopeya y novela constituyen una primera formulación de la teoría lukacsiana de los géneros literarios. Para el joven Lukács, entre epopeya y novela no se habría producido un cambio de género. Cada género sería una manera de dar forma al universo que tendría sus leyes particulares de estructura y, por tanto, para que un género desaparezca y deje paso a otro nuevo, sería necesario que hubiera un cambio en «las disposiciones interiores del escritor» (1920: 55). Entre epopeya y novela no se habría producido un cambio de esta especie. Lo que habría cambiado sería solamente el *principium stilisationis* del género, por el que a la misma voluntad creadora, es decir, al mismo *a priori* corresponden, de modo necesario y «en virtud del condicionamiento histórico-filosófico», diversas formas de creación (1920: 39). Epopeya y novela serían, pues —en este caso, sí, coincidiendo con la estética de Hegel—, dos formas diferentes de un mismo género: la épica. Una misma disposición apriorística del espíritu —la épica— se orienta en la novela «hacia un fin nuevo, esen-

cialmente distinto del viejo» (1920: 40). De modo que la dialéctica de los géneros del joven Lukács, como en general la de toda su producción, se caracteriza más por afirmar la vida histórica del género que por negar la existencia de ciertas estructuras genéricas invariables, que en el caso de *Teoría de la novela* son consideradas ahistóricamente como «formas intemporales ejemplares que corresponden a la estructuración del mundo» (1920: 34) (cfr. Wahnón, 1991: 135; y para una interpretación muy diferente de la teoría del género en Lukács, v. Garrido Gallardo, 1992: 24-25).

La épica sería una de esas formas intemporales y apriorísticas de estructuración, y su rasgo definitorio, el que la distingue de otros grandes géneros como el dramático, sería el de tener por objeto «la totalidad extensiva de la vida» (1920: 45). Pero, mientras que la epopeya formaría «una totalidad de vida acabada en sí misma», la novela buscaría «descubrir y edificar la totalidad secreta de la vida» (1920: 59). La causa de esta diferencia residiría en las diferentes condiciones histórico-filosóficas que se imponen al género: la epopeya sería la épica de los tiempos bienaventurados «que pueden leer en el cielo estrellado el mapa de los caminos» (1920: 29), mientras que la novela sería «la epopeya de un mundo sin dioses» (1920: 85).

Tal como se formula la diferencia, es fácil advertir que lo que Lukács llama aquí «condicionamiento histórico-filosófico» tiene mucho más que ver con condiciones filosófico-subjetivas que histórico-objetivas. Lo que habría cambiado entre las civilizaciones cerradas y la problemática no serían los datos de la realidad objetiva —«la parte de absurdo y de desolación en el mundo no ha aumentado desde el origen de los tiempos» (1920: 30)—, sino la forma subjetiva en que se percibe esa realidad. Si los antiguos no eran capaces de percibir esa parte de absurdo y desolación y veían el mundo más bien como «un todo acabado y cerrado» sostenido por los dioses, los individuos de la civilización problemática habrían dejado de percibir el mundo como dependiendo de voluntades sobrenaturales y, por tanto, habrían perdido el sentido de la totalidad, la visión de la realidad como una estructura cerrada e inmutable en su significación. No es extraño que Lukács defina el mundo de las civilizaciones cerradas como un *círculo metafísico* (1920: 33), ni que describa el efecto sobre el arte de la pérdida de la totalidad en términos similares a los utilizados por Nietzsche y después por Derrida:

«La realidad visionaria del mundo que nos es adecuada, el arte, por eso mismo se ha vuelto autónoma; ya no es copia, pues todo modelo ha desa-

parecido; es totalidad creada, pues la unidad natural de las esferas metafísicas se ha roto para siempre» (1920: 36).

La forma cerrada de la epopeya, su unidad orgánica, plasmaría, pues, una totalidad verdadera, es decir, percibida como realmente existente. La novela seguiría teniendo una forma cerrada, pero ésta, a diferencia de la de la epopeya, no descansaría en una unidad dada espontáneamente, sino que se trataría «de una tentativa desesperada, de una tentativa puramente artística» de reconstituirla por la vía de la composición (1920: 53). Para Lukács, es del todo obvio que esa totalidad que se trata de reconstituir no tiene una existencia objetiva: *el todo de la vida no revela en sí ningún centro trascendental y no admite que una de sus células se arroge el derecho de dominarlo* (1920: 52). Es la *intención ética* la que estructura y construye la obra como si, «a pesar de todo», existiese una totalidad que reflejar (1920: 69). De ahí que mientras los héroes de la epopeya se limitan a buscar aventuras y vivirlas, los de la novela estén «siempre buscando» (1920: 59). La forma novelesca traduce, pues, la *ausencia de una patria trascendental* (1920: 60), pero también la nostalgia del alma que la añora y la busca «por el primer camino que parece conducirlo hacia ella» (1920: 84). La aspiración nostálgica de los hombres de la civilización problemática a un utópico acabamiento es la que explica que, a un mundo sin dioses y por tanto infinitamente abierto, corresponda una forma épica —la novela— todavía cerrada. No es casual que Lukács, anticipándose de nuevo a los teóricos más actuales, hable de clausura para referirse a este mundo novelesco en el que el cierre remite siempre a un gesto de «violencia» y a un sacrificio: el del «Paraíso por siempre perdido que hemos buscado y no hemos encontrado, cuya busca inútil y abandono designado han permitido cerrar el círculo de la forma» (1920: 82).

Para el Lukács desesperado del período bélico (cfr. Parkinson, 1970: 15), toda tentativa de clausurar la radical apertura del mundo sin dioses es, pues, una aspiración utópica que conlleva necesariamente un fracaso heroico. Se trataría de una utopía que permanecería inseparable de la «evidencia de que el fracaso es una consecuencia necesaria de su propia estructura interna» (Lukács, 1920: 113). Lukács se ve obligado, por tanto, a plantearse «el problema ético de la utopía», y lo hace en los siguientes, y posmodernos, términos:

«hasta qué punto se justifica moralmente el pensamiento de un mundo mejor, hasta qué punto está fundado edificar sobre esa base una vida que

esté cerrada sobre sí misma y que no desemboque en un hueco mejor que en un fin» (1920: 112).

1.4. Lukács y Dostoievski: la Teoría de la novela como precedente de la poética de Bajtin

La respuesta a esta pregunta se encuentra en las páginas finales de *Teoría de la novela*, donde Lukács advierte que la tentativa por dar forma a lo utópico como si existiera «no lleva sino a destruir la forma y no a crear lo real» (1920: 147). La corrección que se impone a lo real para perfeccionarlo, la creación puramente artística de una realidad correspondiente a ese mundo soñado o, por lo menos, más adaptada a ese mundo que aquella que es efectivamente dada, no es, para Lukács, una solución. De ahí que el final de *Teoría de la novela* deba ser leído como una invitación de Lukács a abandonar lo que, siguiendo a Fichte, llama la «era de la perfecta culpabilidad» y, en consecuencia, a abandonar también la forma artística que le corresponde: la novela. Para Lukács, la novela habría llegado ya a un callejón sin salida, su evolución no habría «superado el tipo de la novela de la desilusión» y la literatura más reciente no revelaría «ninguna virtualidad esencialmente creadora, capaz de dar nacimiento a tipos nuevos» (1920: 146). Cuando Lukács le niega el carácter de «novelas» a las obras escritas por Dostoievski —en conclusión que, por ejemplo, Parkinson tiene por «gravemente errónea» (Parkinson, 1970: 14)—, no hace sino anticiparse una vez más al que es tenido por genial descubrimiento bajtiniano. Puesto que aquí se afirma que «la disposición interior» del «acto de estructuración» de las obras de Dostoievski no tiene ya nada que ver con la de la novela y puesto que esta última ha sido descrita en términos de violenta clausura de un mundo abierto, es evidente que Lukács está constatando no sólo la singularidad de la estructura novelesca de Dostoievski, sino también que esta singularidad reside en la ausencia de esa aspiración utópica —y culpable— al acabamiento:

«Con las obras de Dostoievski —dice Lukács confirmando esta impresión—, ese nuevo mundo se encuentra por primera vez definido lejos de toda oposición contra lo que existe, como pura y simple visión de la realidad» (1920: 147).

Si bien es cierto que la *Teoría de la novela* rezuma la misma melancolía que en ella se denuncia como hija de la era de la perfecta culpabilidad, hay que advertir que al menos teóricamente Lukács no apuesta por esa nostalgia de totalidad. Lo ambiguo del lenguaje lukacsiano en este libro —el de mayores cualidades literarias de toda su producción— no puede ocultarnos que, para ser coherente con las tesis que en él ha expuesto, Lukács no podría ver en las novelas de Dostoievski el anuncio de una nueva civilización cerrada ni la restauración de la totalidad perdida. Es difícil imaginarlo reincidiendo en la misma «nostalgia decorativa» (1920: 112) que se ha ocupado de desenmascarar a lo largo de todo el trabajo, o abdicando de lo que él mismo había descrito como «la viril y madura comprobación de que jamás el sentido puede penetrar de lado a lado la realidad» (1920: 85). Las obras de Dostoievski debían de aparecérsese, eso sí, como hijas de una nueva era superadora de la «civilización problemática» que había dado origen a la forma artística de la novela, pero no porque volvieran a instaurar un círculo metafísico, sino porque en ellas se anunciaba una civilización abierta, que, a diferencia de la problemática, no se hacía problema ya de esa apertura. Las obras de Dostoievski serían, pues, las primeras que reflejarían fielmente ese mundo abierto, plural e inacabado que la estructura utópica de la novela —todavía con la resaca de la totalidad que se acababa de perder— se resistió a reflejar tal como era. Hay que convenir en que, a poco que hubiera leído las obras de Dostoievski —y debía de haberlas leído bien cuando se arriesgaba a aventurar la hipótesis de que no eran novelas—, tenía que haber intuitido que el escritor ruso no era precisamente el profeta de un mundo cerrado y perfecto. Lukács sabía, por supuesto, que «sólo el análisis formal» de las obras de Dostoievski podría mostrar si éste era «ya el Homero o el Dante» de un «mundo nuevo» (1920: 147), y, aunque se ha especulado con la idea de que *Teoría de la novela* fuese la etapa previa de una monografía sobre Dostoievski (Ludz, 1961: 11, n. 19), fue Bajtin quien, lector y traductor de la *Teoría de la novela* de Lukács, habría de realizar ese análisis y concluir que, en efecto, las obras de Dostoievski habían destruido las formas establecidas de la novela europea (Bajtin, 1963: 18). Para entonces —de 1929 data la primera edición del trabajo bajtiniano— Lukács había encontrado otro camino hacia el nuevo mundo que no pasaba ya por la radical apertura de las obras de Dostoievski, sino por la acabada coherencia de las novelas de Balzac y de Tolstoi.

2 LA SOCIOLOGIA MARXISTA DE LUKACS CONTRA EL RELATIVISMO ÉTICO

2.1. La recuperación del concepto de totalidad

Entre 1926 y 1933 Lukács abandonó prácticamente el trabajo teórico, limitándose a publicar algunas críticas en la revista de la Federación de Escritores Proletarios-Revolucionarios, *Die Linkskurve* (v. Lukács, 1931 y 1932). En 1934, tras este período de intensa actividad política, empezó a publicar los artículos de crítica y teoría literarias que tras el final de la guerra se integrarían en los libros más conocidos de la etapa marxista de Lukács. El «Lukács esencial» del que habla Steiner (1960: 330) se encuentra en libros como *Goethe y su época* (1947), *El realismo ruso en la literatura universal* (1949), *Thomas Mann* (1949), *Realistas alemanes del siglo XIX* (1951), *Balzac y el realismo francés* (1952), *La novela histórica* (1955). Y también en libros no relacionados con la literatura, pero imprescindibles para conocer la evolución del pensamiento marxista lukacsiano, como *Historia y conciencia de clase* (1923), *Lenin* (1924), *El joven Hegel* (1948) y *El asalto a la razón* (1954). En 1954 sus *Aportaciones a la historia de la estética* suponen el comienzo de una tarea, la de construir una estética marxista, que, concebida ya en el invierno de 1911-12 (v. Parkinson, 1970: 30), culminaría en *Prolegómenos a una estética marxista* (1957) y, sobre todo, en su monumental y algo farragosa *Estética* (1963) (v. para esta última obra Steiner, 1964).

La transición del joven Lukács al Lukács marxista está marcada por *Historia y conciencia de clase*, donde recuperó el concepto de dialéctica hegeliana y, por consiguiente, volvió a captar la historia como un *proceso unitario* (Lukács, 1923: 57) cuya íntima significación no sería sino la del «desarrollo social» (1923: 53), es decir, la del progreso. La dialéctica permite, a su vez, que Lukács cambie de opinión respecto de la totalidad, la cual deja de ser vista como mera aspiración nostálgica de unos hombres abandonados de la mano de Dios para convertirse en la exacta y justa definición de la realidad socio-económica: «El conocimiento de los hechos no es posible como conocimiento de la *realidad* más que en ese contexto que articula los hechos individuales de la vida social en una *totalidad*» (1923: 53). Ese contexto es, lógicamente, el histórico: desvinculados de él, los hechos aparecen a ojos del observa-

dor como aislados y faltos de significación; pero, en realidad, estarían comprendidos y perfectamente encajados en una unidad significativa que sería la del proceso total de la historia. Por eso, la sentencia de Marx acerca de que «las relaciones de producción de toda sociedad constituyen un todo» pasa a ser el punto de partida de la nueva metodología lukacsiana y «la clave misma del conocimiento histórico de las relaciones sociales» (1923: 54).

Lo que ha hecho posible que la realidad vuelva a ser percibida como un todo, recuperando la unidad significativa que se perdió con la muerte de los dioses, es «la aparición del proletariado en la historia» (1923: 47). Esta clase social —con la que, en efecto, los trabajos anteriores de Lukács, centrados en el antagonismo entre nobleza y burguesía, entre antiguos y modernos, no habían contado— habría permitido «un conocimiento recto de la entera sociedad» (1923: 47). Desde la nueva perspectiva, inaugurada por el autoconocimiento del proletariado, la sociedad burguesa ya no es descrita como una sociedad abierta en la que un sinfín de puntos de vista sin legitimación metafísica se entrecruzan y sumen en la perplejidad a un individuo problemático, al que no le queda más remedio que aceptar la pluralidad como la única realidad posible. Ahora los diferentes puntos de vista son interpretados como *contradicciones* que pertenecen a «la esencia de la realidad misma, a la esencia de la sociedad capitalista» (1923: 55) y que no pueden dejar de ser descritas en una descripción de la sociedad capitalista que quiera ser justa y exacta. Ahora bien, el conocimiento de la totalidad no es sólo conocimiento de la totalidad concreta de la sociedad capitalista, sino, como ya se ha dicho, del proceso total de la historia; y, en este proceso, las contradicciones estarían llamadas a ser superadas, según lo muestran las «*tendencias reales* del proceso de desarrollo social» (1923: 55). Por esta razón, una descripción justa de la sociedad capitalista exige no sólo la descripción de las contradicciones que le son esenciales, sino también la descripción de las tendencias hacia su superación, que estarían encarnadas por el proletariado.

2.2. La rectificación del concepto de necesidad histórica

Estas ideas desempeñarían un importante papel en los análisis literarios que Lukács iba a realizar en su etapa marxista y en los que el énfasis se va desplazando al componente mimético o representativo de

la literatura. Y no es que en esta etapa dejase por completo de cultivar la sociología de las formas literarias. Incluso los que juzgan más severamente a Lukács tienen que reconocer que siempre otorgó a la forma una «primacía que (...) lo separa radicalmente del 'contenidismo' de los marxistas vulgares» (Garrido Gallardo, 1992: 21). Sin embargo, la nueva orientación filosófica de Lukács introduce cambios notables en su consideración de las relaciones entre literatura y sociedad y, consecuentemente, en su sociología de la literatura.

Lukács no modifica en un punto su antigua y más característica convicción: la de que las formas literarias están determinadas por los contenidos o visiones del mundo. En la nueva etapa sigue pensando que cualquier cuestión estilística es una cuestión sociológica: «Toda composición poética se halla determinada de la manera más profunda, precisamente en sus principios estructurales, ideológicamente» (Lukács, 1936a: 201). Pero sí rectifica de manera ostensible todo lo que se refiere a la identidad que su anterior sociología establecía entre épocas y formas. Aun cuando reconoce que cada nuevo estilo surgiría «con necesidad social-histórica de la vida» y sería «el producto necesario de la evolución social» (1936a: 180), ni por un casual se le ocurriría ahora sostener, como sostuvo antes, que la vida contemporánea entera estaría dominada por las formas de vida —y de arte— burguesas. Ni todo drama ni, especialmente, toda novela tendrían por qué ser necesariamente burgueses a pesar de producirse en una sociedad burguesa. Sin desaparecer de la nueva sociología lukacsiana, el concepto de «necesidad histórica» sufre, por tanto, una corrección importante: no habría necesidades verdaderamente vinculantes y, por tanto, no habría una sola forma artística para cada época histórica.

De ahí que la nueva propuesta de Lukács sea la de una sociología de la literatura que, convirtiéndose en estética, asuma como tarea propia la *valoración estética* de las diferentes formas artísticas, ya que «el reconocimiento de (...) la necesidad del origen de los estilos artísticos, dista mucho todavía de hacer a estos estilos artísticamente equivalentes o de igual rango», puesto que la necesidad «puede también ser una necesidad hacia *lo artísticamente falso, deformado y malo*» (Lukács, 1936a: 180). La principal preocupación del Lukács marxista es, por tanto, la de distanciarse de una sociología, a la que califica de vulgar, que se conforma con describir el llamado equivalente de los diversos escritores o estilos porque «cree que con la demostración de la historia social del origen toda cuestión se halla contestada y liquidada» (1936a: 181) y que, de esta guisa, acaba por relativizar sociológicamente las formas artísticas y borrando «la diferencia objetiva entre alto arte y

chapucería» (Lukács, 1934a: 42). Ahora no bastaría, como bastaba en *Teoría de la novela*, con buscar y encontrar las condiciones históricas que presiden la aparición de cada forma singular: la tarea de la ciencia de la literatura no puede consistir meramente, a juicio del Lukács marxista, en descubrir el equivalente social de Homero o de Joyce y en declarar que ambos son «productos» de su época y su sociedad (Lukács, 1936a: 181). La renovada sociología lukacsiana se propone, pues, como tarea inexcusable la de la valoración:

«Comprender la necesidad social de un estilo determinado no es lo mismo que valorar estéticamente las consecuencias artísticas de dicho estilo. En estética no rige el lema: 'Comprenderlo todo significa perdonarlo todo'» (1936a: 181).

2.3. La valoración de las formas novelescas: Narración y Totalidad

Uno de los dos textos que venimos citando para ilustrar las objeciones puestas por Lukács a la sociología vulgar, el titulado «¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo» (1936a), ejemplifica además el nuevo método de análisis sociológico de las formas literarias propugnado por Lukács. Ya desde el título, se oponen *dos* estilos como excluyentes y obligan al sociólogo que ejerce su misión valorativa a optar por uno de ellos. En el caso concreto que nos ocupa, se trata de dos modos de escribir novela —el género al que en la etapa marxista va a dedicar Lukács la mayor parte de sus esfuerzos. La elección de uno u otro por parte de los novelistas contemporáneos estaría determinada por «su actitud fundamental frente a la vida, frente a los grandes problemas de la sociedad» (1936a: 177). Pero Lukács no entiende ya estas diferencias como signos de legítimas búsquedas en un mundo sin dioses en el que los fines no son ya ni claros ni unívocos. En el universo maniqueo de estos textos marxistas, como en los salones del Oeste americano, dos no caben, y uno de los dos —desempeñando el papel del malo de la película— tiene que plasmar por fuerza una «concepción fundamental equivocada de la realidad, del ser objetivo de la sociedad» (1936a: 182). La «equivocación» en el contenido se traduce necesariamente en una forma artística equivocada o, si se prefiere, falsa; y esta deformación se interpreta siempre, en el período de la producción lukacsiana que estamos analizando, como un alejamiento de la *esencia* del

género al que las obras en cuestión pertenecen. En el artículo «Arte y verdad objetiva» Lukács lo formula así de claro: «todo género tiene sus leyes objetivas determinadas de plasmación que ningún artista, so pena de la destrucción de su obra, puede pasar por alto» (Lukács, 1934a: 38-39).

En el caso concreto que nos ocupa, el estilo culpable sería la descripción. No porque la descripción no haya sido siempre un componente importante de la plasmación épica, sino porque lo habría sido como medio subordinado y no, como ocurriría en las obras de algunos novelistas contemporáneos, como «principio decisivo de la composición» (Lukács, 1936a: 177). Para Lukács, el predominio de la descripción sobre la narración en las novelas de Flaubert, Zola, Joyce o Dos Passos estaría cambiando la misión de la descripción en la composición épica y, por tanto, alterando profundamente las leyes del género. Esto no tendría mayor gravedad, si no fuera porque una alteración de esta especie impide al arte épico cumplir el que, para Lukács, es ahora el principal de sus objetivos: *el reflejo justo y profundo de la realidad objetiva*, que, para serlo, tiene que ser reflejo de la vida en movimiento, de las «fuerzas impulsoras de la evolución social» (1936a: 183). Limitándose a la observación exterior y superficial de los síntomas de la vida burguesa, Flaubert, por ejemplo, sería incapaz de captar esas fuerzas, y la vida en sus novelas aparecería «como un río que corre uniformemente, como una superficie lisa y monótona, sin articulación» (1936a: 182). Algo parecido ocurriría en la obra de Zola, a quien los «prejuicios triviales de la sociología burguesa» le llevan igualmente a plasmar la vida «casi sin articulación» (1936a: 183).

El reflejo correcto de la realidad objetiva está, para Lukács, vinculado al predominio de la narración sobre los elementos descriptivos: «La narración articula, la descripción nivela» (1936a: 187). Balzac y Tolstoi se convierten en autores ejemplares porque, al dar predominio a la narración, traducen la concepción dialéctica de la realidad, ya que, al igual que ella, la narración *articula* los elementos aislados en un *todo* (1936a: 187). La forma de la novela modélica —portadora de la concepción dialéctica del proletariado— es ahora, en consecuencia, la misma que, según el Lukács de la *Teoría de la novela*, plasmaba, por el contrario, la ética burguesa y su afán, siempre condenado al fracaso, de clausurar la apertura del mundo. Cuando Lukács, en el ensayo de 1936, invita a hacer de nuevo de la narración el principio decisivo de la composición, no está sino instando a escribir novelas que, como las que él mismo describió en *Teoría de la novela*, busquen descubrir y edificar la totalidad secreta de la vida, o que, como dice ahora, des-

pierten «la ilusión de la plasmación de la vida entera en toda su extensión completamente desplegada» (1936a: 188).

Pero ¿se trata sólo de una ilusión o del reflejo justo de la totalidad real y objetiva? En este punto los textos lukacsianos abundan en contradicciones. Por un lado, ya se ha dicho que para el Lukács marxista la totalidad es objetiva y realmente existente —como proceso total de la historia y como totalidad socio-económica concreta. Por tanto, no tiene nada de particular que Lukács inste a los escritores —haciendo del arte de nuevo una «copia» de la realidad— a descubrir, por debajo de las apariencias fenoménicas, de la superficie de la sociedad capitalista, esa totalidad realmente existente aunque velada a miradas superficiales:

«Debido a la estructura objetiva de este sistema económico, la superficie del capitalismo se presenta como 'desgarrada', consta de elementos que se independizan de modo objetivamente necesario. (...) La independización de los elementos parciales es, por consiguiente, un hecho objetivo de la economía capitalista. Sin embargo, sólo forma una parte, un solo momento del proceso conjunto. Y la unidad, la totalidad, la coherencia objetiva de todas las partes, pese a la independización objetivamente existente y necesaria, se manifiesta precisamente en la crisis» (Lukács, 1938a: 292).

Por otro lado, sin embargo, parecería que Lukács sigue apuntando, como en *Teoría de la novela*, a que la cohesión significativa de la obra literaria es algo construido artísticamente. En «Arte y verdad objetiva» es ésta la hipótesis que se maneja. Lukács insiste aquí en que, si no quiere traicionar sus leyes más objetivas de plasmación, toda obra literaria tiene que «presentar una cohesión coherente, redondeada, acabada, y tal, además, que sus movimientos y estructura resulten *directamente evidentes*» (Lukács, 1934a: 20). Pero insiste igualmente en que ninguna obra podría proponerse reflejar la totalidad objetiva y extensiva de la vida, la cual iría «necesariamente más allá del marco posible de toda creación artística» (1934a: 23). Se trataría más bien de que, mediante la selección por parte del artista de las determinaciones objetivas esenciales que delimitan la porción de vida por ella plasmada, la obra *aparezca* «cual una totalidad de la vida» (1934a: 23). De ahí que, en la obra modélica diseñada por Lukács, el final desempeñe un papel de primera importancia: «Forma parte de la esencia de su construcción y de su efecto el que solamente el final proporcione la aclaración verdadera y completa del principio» (1934a: 20). Como especificaría en otro lugar, el sentido de la complicada concatenación de las acciones humanas sólo puede abarcarse con la mirada desde el final, y el épico

que «narra retrospectivamente, a partir del final, (...) hace clara y comprensible para el lector la selección de lo esencial efectuada por la vida misma» (Lukács, 1936a: 188). Es obvio que Lukács, sin decirlo con estas palabras, apuesta decididamente por clausurar el texto y que no ve ya en ello ningún signo de nostalgia ni de violencia significativa:

«el lector es conducido a través del entrelazamiento de motivos de enlaces variados por el autor omnisciente, que conoce el significado particular de cada detalle, en sí mismo insignificante, en relación con el desenlace final y con la revelación *definitiva* de los caracteres» (1936a: 189).

Entre las muchas polémicas que sostuvo Lukács con otros teóricos marxistas —de las cuales la más conocida es la polémica con Brecht—, se contó la que lo enfrentó a Ernst Bloch precisamente en relación con el concepto de «totalidad» y las consecuencias artísticas del mismo que se acaban de exponer. Bloch veía en la descripción de la realidad objetiva por parte de Lukács como realidad íntegramente coherente un mero residuo de los sistemas del idealismo clásico; y entendía que su aversión a los sistemas compositivos de la novela más contemporánea provenía de «un concepto objetivista-unitario de la realidad» que se volvía «contra todo intento artístico orientado a descomponer un concepto del universo»:

«De ahí que, en un arte que aprovecha las desintegraciones de la trabazón de la superficie y trata de descubrir algo nuevo en las cavidades, él no vea más también que descomposición subjetivista; de ahí que equipare el experimento del descomponer al estado de la descomposición» (cit. por Lukács, 1938a: 290-91).

Lukács se defendió de estos reproches insistiendo en que la sociedad burguesa constituía «en la realidad, objetiva e independientemente de la conciencia, un todo» (1938a: 291) y en que, siendo la literatura una forma particular del reflejo de la realidad objetiva, los escritores tenían que «captar esta realidad tal como es efectivamente, y no limitarse a reproducir lo que directamente parece» (1938a: 293). La polémica fue, pues, un diálogo entre sordos, pero lo más interesante de la misma reside seguramente en que Lukács atribuye a su *Teoría de la novela* parte de responsabilidad en lo que consideraba el «error histórico de Bloch» (1938a: 302). Lukács era, pues, consciente de que en esta obra «juvenil», y a despecho de la opinión actualmente generalizada sobre ella, no había apostado por ninguna suerte de totalidades.

En cambio, es evidente que en la etapa marxista sí lo hace. Por esta razón, si en *Teoría de la novela* se hacían votos para que la novela, como género que traduciría una melancólica y esteticista aspiración utópica, desapareciese —acompañando en su caída a la era de la perfecta culpabilidad que la había generado—, ahora, en todas las obras del Lukács marxista, se hacen votos para que la novela, como género que traduciría las leyes esenciales del gran arte épico, no desaparezca nunca y, por tanto, no arrastre consigo a la civilización racional e ilustrada a la que habría servido de expresión. De cuánto tuvo que ver en estos cambios la nefasta experiencia del advenimiento y triunfo del fascismo en Europa no puede hablarse aquí, pero conviene no olvidar que los intentos desesperados de Lukács por salvar lo mejor de la civilización burguesa, incluidas sus novelas decimonónicas, obedecieron en gran parte al comprensible terror pánico que le inspiraron las nuevas formas de civilización que se anunciaban en la década de los treinta.

Sea como fuere, y volviendo a la caracterización de la nueva sociología valorativa de Lukács, lo que Lukács llamaba «valoración estética» era algo muy parecido a una valoración ética o ideológica. En el análisis sociológico de las formas literarias lo que se juzga —como se ha visto en el caso de la descripción— es la actitud ante la vida del escritor en cuestión, aunque el error en ésta implique, a causa de la dialéctica forma-contenido, un paralelo error en la forma. El propio Lukács habría reconocido que en su etapa marxista el contenido se convierte en «el elemento preponderante del análisis y el juicio» (Lukács, 1965: 10). Si esto es así —como se ha visto— incluso en aquellos casos en que el objeto de análisis es el estilo, mucho más lo será en los casos que ilustran lo que Steiner considera «lo esencial de la práctica lukácsiana», es decir, «el estudio minucioso de un texto literario a la luz de las cuestiones políticas y filosóficas» (Steiner, 1960: 334).

2.4. La valoración de los contenidos: la cuestión del realismo

En estos trabajos, que son los típicamente «contenidistas» de la sociología lukacsiana, se trata de valorar los textos literarios atendiendo a su grado de correspondencia con la objetividad del mundo exterior reflejado. Es importante advertir que la captación de la realidad no está reñida, en la teoría lukacsiana, con la ideología. Como diría en

otro lugar, «sin ideología no existe composición alguna» (Lukács, 1936a: 202). La de Goethe, cuando escribe el *Werther*, por ejemplo, no es sino la del humanismo revolucionario burgués. Pero Goethe ilustraría el lema engelsiano de la «victoria del realismo», según el cual en las grandes obras literarias el escritor se desprende de la visión del mundo a que estaría supuestamente determinado por su origen social e histórico para darnos una visión *objetiva* de la realidad (v. Lukács, 1938b: 81). El triunfo de la plasmación realista sobre los prejuicios individuales y de clase de un escritor es, para Lukács, el resultado de «la fecunda relación recíproca de los escritores importantes con la realidad» (*ibid.*). Y en el caso de Goethe esa fecunda relación se daría, pues su entusiasta adscripción a los ideales del humanismo revolucionario no le habría impedido ver, en la «vida cotidiana de su época» (Lukács, 1936b: 75), a fuerza de profunda observación —que no de miradas superficiales—, la trágica contradicción de esos ideales, todo lo que en el propio ideario burgués se opondría al «despliegue libre y omnilateral de la personalidad humana» (1936b: 75). Su ideología no le habría impedido, por tanto, expresar la dialéctica real de la evolución de la sociedad burguesa. Naturalmente, el joven Goethe carece de la comprensión económica de los hechos que observa, y será el crítico —en este caso Lukács— el que nos ofrezca la explicación en última instancia económica de las contradicciones del humanismo burgués:

«La división capitalista del trabajo —base sobre la cual puede por fin proceder la evolución de las fuerzas productivas que posibilita materialmente el despliegue de la personalidad— somete al mismo tiempo al hombre, fragmenta su personalidad encajonándola en un especialismo sin vida, etc.» (1936b: 76).

Puesto que Goethe escribe en un momento muy temprano de la evolución de la sociedad burguesa, Lukács no le va a exigir, a la hora de concederle la calificación de realista, más que la plasmación de las contradicciones que, según se veía arriba, pertenecen a la esencia de esta sociedad. Lo mismo ocurre con otros grandes escritores del realismo burgués, como Walter Scott, Balzac y Tolstoi. Si las novelas históricas de Scott le parecen la mejor expresión del género es porque el método de plasmación histórica y humana con que Scott da vida a la historia es el que consiste en presentar la historia como «un proceso lleno de contradicciones, un proceso cuya fuerza motriz y base material es la contradicción viva de las potencias históricas en pugna» (Lukács, 1955b: 58). Y también la «grandeza» de Balzac residiría en

que sabe observar y configurar con ojos insobornables todas las contradicciones manifiestas (Lukács, 1934b: 323).

Cuando se trata del análisis de escritores contemporáneos, la metodología del análisis de contenido es la misma; pero en estos casos la fiel representación de las contradicciones ideológicas no es la única condición que exige Lukács —sobre todo en la etapa del realismo socialista— para hablar de un «triunfo del realismo». Desde su temprano artículo sobre las novelas de Willi Bredel, publicado en *Die Linkskurve*, Lukács dejó claro que una visión correcta y profunda, dialéctica, de la realidad histórico-social presente no era sólo la que representaba la realidad histórica como proceso contradictorio y lleno de dificultades, sino también la que la representaba, a pesar de las dificultades, en claro avance hacia la claridad ideológica, configurando «la línea ascendente del movimiento revolucionario» (Lukács, 1931: 301). En otras palabras: «El socialismo realista se propone como misión fundamental la plasmación del devenir y el desarrollo del hombre nuevo» (Lukács, 1934a: 53).

En este sentido hay que entender los reproches que dirigió a escritores como Flaubert y Zola. Su debilidad ideológica decisiva radica, para Lukács, en que capitulan sin lucha «ante las manifestaciones acabadas de la realidad capitalista» (1936a: 206), representando ciertamente la inhumanidad del sistema capitalista, pero sin tener en cuenta que «vive también en la sociedad burguesa el proletariado» (1936a: 205). A la inversa, no hay que olvidar que Lukács dirigió también duros reproches a los escritores socialistas que, queriendo representar la línea ascendente del proletariado, concedían una fácil victoria al hombre nuevo y se olvidaban igualmente de representar las contradicciones del proceso histórico. Lukács les acusaba igualmente de falta de realismo. En el caso concreto de Willi Bredel, Lukács —coherente con la concepción de la sociedad y de la historia que defendió en *Historia y conciencia de clase*— hablaba de una deficiencia de dialéctica que acababa falsificando el cuadro en su contenido (Lukács, 1931: 300). Bredel, urgido por la exigencia de representar el advenimiento del hombre nuevo, no describía en sus novelas el proceso histórico con todas sus contradicciones y dificultades, sino que presentaba directamente la sociedad que se deseaba resultante del proceso obviado:

«El decente apolítico se hace 'repentinamente' comunista; la célula mal preparada 'de repente' se hace cargo de la dirección de la huelga; en las reuniones siempre vence la línea revolucionaria contra los caciques, etc.» (1931: 301).

A diferencia del héroe problemático de *Teoría de la novela*, incapaz de percibir «esa otra voz que sin equívoco le mostraría el camino a seguir, el fin hacia el cual debe tender» (Lukács, 1920: 83), el nuevo héroe lukacsiano está bañado en la misma atmósfera de seguridad que los héroes de la antigua epopeya, pues, aunque no sepa cómo llegar y ya sea que encuentre al término del viaje el resplandor del desastre o el estallido del triunfo, sí sabe al menos hacia dónde se dirige. Pero, al igual que los héroes de la epopeya, debe tropezar con obstáculos y dificultades en ese camino trazado de antemano. Y Bredel no describía en sus obras «cuán difícil resulta para las masas el camino que deben recorrer para alcanzar la claridad ideológica» (Lukács, 1931: 301). Aun cuando la superación de las contradicciones fuese el objetivo final al que tendía el autoconocimiento del proletariado, Lukács no animó nunca a hacer del arte un instrumento propagandístico que presentase de forma anticipada en la ficción lo que en la realidad todavía no existía. Su defensa del realismo fue, en este sentido, enormemente consecuente y nunca pudo servir de apoyo a la política de lo que se conoce como realismo socialista (para el enfrentamiento de Lukács con las tesis de Zdanov, v. Benassi, 1989: 75-76).

Para concluir, Lukács no fue sólo un sociólogo de la literatura. A la idea de la determinación social de las obras literarias contrapuso él, a partir del momento en que observó los efectos del relativismo sociológico sobre la praxis humana —el debilitamiento del juicio moral y la consiguiente parálisis de la acción—, la idea de que era posible escapar a las determinaciones históricas y sociológicas y defender formas y contenidos supuestamente anacrónicos y sentenciados a muerte por el implacable progreso occidental. En esta resistencia a dejarse llevar por los vientos de la historia residió seguramente la grandeza de Lukács. Héroe problemático él mismo, nunca esquivó los tormentos de la búsqueda ni los peligros del descubrimiento. La preferencia por el Lukács sociólogo o el Lukács marxista ha respondido, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, a las orientaciones dominantes en el horizonte crítico. En los años sesenta y setenta el Lukács marxista era de lectura obligada e inspiró a teóricos tan importantes como Lucien Goldmann. En las postrimerías del siglo la ética posmoderna contenida en su *Teoría de la novela*, que fue tenida en esos años por obra idealista y reaccionaria, puede aparecerse como una digna precursora del horizonte postestructuralista.

Referencias bibliográficas

- BATJÍN, M. (1924). «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria». En *Teoría y estética de la novela* (1975). Madrid: Taurus, 1989.
- (1963). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E., 1986.
- BENASSI, S. (1989). «Sociologia della letteratura. Temi e analisi». En *Teoria del Romanzo. Tra letteratura e filosofia*, Bologna, Nuova Alfa, En *Teoria...*, 65-89. Bologna: Nuova Alfa.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (1992). *La teoría literaria de György Lukács*, Valencia: Amós Belinchón.
- LUDZ, Peter (1961). «Prólogo». En Lukács, 1961: 5-61.
- LUKÁCS, G. (1909). «Del prólogo a Historia evolutiva del drama moderno». En Lukács, 1961: 67-70.
- (1912). «Sociología del drama moderno». En Lukács, 1961: 251-81.
- (1914). «Advertencia preliminar» a Lukács, 1912.
- (1920). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo XX, 1966.
- (1923). *Historia y conciencia de clase*. Barcelona: Orbis, 1985 (reprod. de la ed. de Grijalbo, 1969).
- (1931). «Las novelas de Willi Bredel». En Lukács, 1961: 297-302.
- (1932). «¿Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt». En Lukács, 1961: 119-38.
- (1934a). «Arte y verdad objetiva». En Lukács, 1955a: 11-54.
- (1934b). «Balzac: Los campesinos». En Lukács, 1961: 313-30.
- (1936a). «¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo». En Lukács, 1955a: 171-216.
- (1936b). «Los sufrimientos del joven Werther». En Lukács, 1947: 69-89.
- (1938a). «Se trata del realismo». En Lukács, 1955a: 288-318.
- (1938b). «Marx y la decadencia ideológica». En Lukács, 1955a: 55-110.
- (1955a). *Problemas del realismo*. México: F.C.E., 1966.
- (1955b). *La novela histórica*. México: Era, 1966.
- (1961). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1966. Selec. y ed. P. Ludz.
- (1962). «Prólogo» a *Teoría de la novela* (V. Lukács, 1920: 13-26).
- (1965). «Prólogo a la edición española» de *Problemas del realismo* (V. Lukács, 1955a).
- MESZAROS, I. (1970). «El concepto de dialéctica en Lukács». En Parkinson, 1970: 45-102.
- PARKINSON, G.H.R. (ed., 1970). *Georg Lukács. El hombre, su obra, sus ideas*. Barcelona: Grijalbo, 1973.
- STEINER, G. (1960). «Georg Lukács y su pacto con el diablo». En *Lenguaje y silencio* (1976), 323-40. México: Gedisa, 1990.
- (1964). «Un manifiesto estético». En *Lenguaje y silencio*, 341-49.
- WAHNÓN BENSUSAN, S. (1991). *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada: Universidad de Granada.

ESTADOS DE LA CUESTIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

SEMIÓTICA DE LA CULTURA ESPAÑOLA (II): EL LÉXICO

Francisco Abad

(UNED, Madrid)

LENGUA Y CULTURA

Hace ya bastantes años subrayaba Gerhard Rohlfs la importancia del vocabulario en los estudios lingüísticos; además de constituir uno de los motivos de su oposición a Vossler, trataba de manifestar el relieve de tales análisis en la consideración de las relaciones entre cultura y lengua. Rohlfs escribía así a la letra: «Siempre me ha admirado por qué por ejemplo los elementos léxicos del idioma, desempeñan un papel tan poco importante en los trabajos de Vossler. Y sin embargo la historia de las palabras nos ofrece mejor que cualquiera otra materia, la posibilidad de practicar investigaciones científicas basadas en cimientos culturales» (1979:26).

Estamos pues ante un hecho de semiótica de la cultura o «práctica social significativa» al decir de Greimas: el léxico se constituye —como también se ha dicho tradicionalmente— en un espejo de la vida. Espejo de la vida (creemos nosotros) tanto material como intelectual y

espiritual; en esto la postura de Rohlfs resulta aún un tanto unilateral, puesto que proclamaba: «Es claro que las relaciones entre lengua y cultura son más evidentes y visibles en el dominio de la cultura material, en tanto se hacen más vagas e indiscriminadas conforme nos acercamos a la cultura espiritual» (1979:26-27n.).

A fines del primer tercio de este siglo a los dialectólogos les parecía que la cultura material resulta un fundamento más empírico y concreto para el estudio del vocabulario como espejo de la vida; transcurridos los años sabemos y proclamamos que asimismo el mundo de las aspiraciones colectivas, del pensamiento teórico, de la política, etc., está reflejado en la lengua.

Al hilo de las discusiones de Gerhard Rohlfs, su anotador español Manuel Alvar incluye sucesivos ejemplos hispánicos. Alvar toma datos de Américo Castro y aborda «el reflejo que sobre el español tuvo el desarrollo comercial de los Países Bajos y de la Francia septentrional»: nuestros aranceles de aduanas consignan la importación de tejidos como el *popelín* (de Poperinghe), el *ranzal* (de Reims), la *holanda*, el *gante*, el *ras* (de Arras), la *frisa*,... También al margen de los tejidos el desarrollo mercantil de Flandes ha dejado su huella en designaciones como *valona* 'collarón del yugo', *galdrés* 'capote' (de Güeldres), *bramante*, *balduque* 'cordel' y *belduque* 'cuchillo' (de Bois-le-Duc), *holandesa* 'hoja de papel más pequeña que la española', etc. (Rohlfs, 1979: 32-33).

En Andalucía —se trata de otro ejemplo de léxico y cultura material—, el término *corcho* para designar la 'colmena' «está favorecido por la explotación de los alcornoques: todas las áreas occidentales... donde el término subsiste producen hoy corcho»; en todo caso debió ser designación de la lengua común o traída por repobladores, pues aparece en zonas que no producen corcho. En Calabria hay colmenas construidas con cortezas dobladas, y asimismo en Cataluña se dan colmenas hechas con corteza de árbol (Rohlfs, 1979: 62-63).

Pero ya queda dicho que no sólo la cultura material, las creencias folclóricas, etc., se reflejan en el léxico. Rafael Lapesa escribía a mitad de los años sesenta cómo el estudioso puede «allegar datos sobre palabras... y a continuación reconstruir los complejos de... pensamiento en que tales formas de lenguaje se insertaban orgánicamente» (1966-1967:189); de igual manera se manifestó en 1968 al decir que cabe «acotar un sector del léxico vigente en un período histórico dado, precisar las afinidades significativas entre las palabras que lo constituyen,

las diferencias... que oponen unas a otras,... y diseñar la concepción del mundo a que corresponde[n]» (*apud* Seoane, 1968:15).

En efecto no estamos ya en los tiempos en que los dialectólogos romanistas se interesaban sólo por la cultura dialectal rural y por la cultura folclórica tradicional; la lingüística se hace cargo asimismo de creencias, ideas, realidades, etc., del mundo de lo histórico y lo político. Precisamente la indagación hecha por María Cruz Seoane fue presentada por Lapesa en tanto «un tipo de investigación llamado a prestar inestimable auxilio a la Historia de las ideas y a la Historia general», clase de investigación que esta profesora «inaugura[ba] en la lingüística española» (*Ibid.*)

El trabajo de Seoane más cuatro artículos del propio Lapesa tuvieron su nacimiento en realidad en el «Seminario de Estudios de Humanidades» que promovió Julián Marías desde 1960 en la Sociedad de Estudios y Publicaciones de Madrid; ese Seminario se proponía esclarecer la realidad de la España estrictamente contemporánea, según indicaba Marías, y para ello se remontó hasta 1750, pues «la España de nuestro tiempo presenta caracteres que se constituyen casi sin excepción desde mediados del siglo XVIII hasta el final de la época romántica»; entonces surgen «los rasgos que constituyen a la vez nuestros recursos y nuestros problemas» (1966:294).

Ciertamente la historiografía estima que es hacia 1750/1765 cuando empezamos a entrar en el mundo nuevo de lo contemporáneo, y el período revolucionario más decisivo llega hasta mitad del Ochocientos. Julián Marías manifiesta con expresión feliz cómo entonces se gestan «nuestros problemas» y «nuestros recursos»; Miguel Artola también ha venido a decir lo mismo en sus trabajos, y acaso su planteamiento ha estimulado el de Marías.

Por su lado José Antonio Maravall se ha hecho cargo de las presentes cuestiones, y en su libro *Teoría del saber histórico* —una de las obras de importancia de las ciencias humanas en España— se refiere al desarrollo de los estudios léxico-semánticos y a la aproximación que cumplen «al campo de la historia del pensamiento»; lo semántico y léxico (proclama) «refleja la mentalidad de cada época». Maravall piensa en el análisis de las estructuras semánticas y de léxico, y describe así lo que ello alcanza al estado actual del saber histórico: «La historicación del lenguaje en la ciencia de hoy es una tendencia manifiesta, y esa su condición histórica viene entendida en un sentido estructural. Por eso [los actuales estudios semánticos] se construyen...

según conjuntos estructurados históricos: Revolución francesa, romanticismo», etc. (1967: 190-191).

Las unidades verdaderas del acontecer histórico se hallan por tanto en los conjuntos temporales y estructurales («siglos XIV y XV», «Renacimiento», «Barroco»,...), y la mentalidad de cada una de esas épocas se refleja en lo semántico y el vocabulario, el cual a su vez se encuentra interiormente estructurado como lo está todo el lenguaje.

El análisis léxico y semántico constituye pues un capítulo de la ciencia historiográfica. Creemos que no nos engaña la memoria si decimos que José María Jover habla en sus clases de la existencia en los momentos del pasado de un «vocabulario de situación» específico; ese vocabulario debe inventariarlo y analizarlo en su estructura el filólogo. Más ampliamente Jover reclama el análisis de contenido de los textos: por ejemplo (es ejemplo suyo y de sus clases), Galdós nos ha sabido transmitir climas psicológicos colectivos que en vano buscaremos en otras fuentes.

La función referencial del lenguaje hace que una parte del análisis del pasado pueda llevarse a cabo mediante los estudios léxicos; el léxico de la literatura es distinto en lo que tiene de artístico, pues en efecto el vocabulario artístico llega a serlo mediante la ruptura o la reordenación de muchos rasgos de la lengua ordinaria.

EL VOCABLO «ESPAÑOL»

Como es sabido a la palabra *español* se ha referido varias veces Américo Castro. A la altura de 1954 decía simplemente don Américo:

Pienso que el adjetivo *español* no puede aplicarse con rigor a quienes vivieron en la Península Ibérica con anterioridad a la invasión musulmana. Si llamamos españoles a visigodos, romanos, iberos, etc., entonces hay que denominar de otro modo a las gentes en cuyas vidas se articula lo acaecido y creado (o aniquilado) en aquella Península desde el siglo X hasta hoy. Al afirmar que el busto de la Dama de Elche o las *Etimologías* de San Isidoro son obras españolas, lo que se quiere decir es que ambas fueron obra de personas que habitaban en lo que hoy llamamos España (1954:54).

Nuestro autor se muestra preocupado por la semántica del vocablo,

por la realidad histórico-humana referida en él; cinco años más tarde sin embargo, al prologar una reunión de artículos suyos, hace referencia a que —de acuerdo con Aebischer— el nombre «español» se originó en Provenza. «*Hispania* (concluye) era el nombre de una provincia romana;... *España* y *español* designan otro modo de realidad humana» (1959:IX).

Don Américo ha pasado de no atender una investigación de Paul Aebischer publicada en 1948 a atenderla, y a dar gran relieve al hecho de que «español» es vocablo provenzal. Él no lo dice, pero parece claro que quien le puso en la pista del trabajo de Aebischer fue José Antonio Maravall con su libro *El concepto de España en la Edad Media*, aparecido por vez primera en 1954; antes de esta obra no hemos encontrado que Américo Castro mencione a Paul Aebischer, y por contra sí lo hace después, desde luego ya en 1959 (como queda visto).

Don Américo y Maravall mantuvieron una sincera estima personal mutua, pero cada uno estuvo muy atento a las publicaciones del otro y —sin mención explícita— cada uno opuso unas razones científicas al otro; por nuestra parte estamos completamente persuadidos de que fue el libro mencionado de *El concepto de España...* el que llamó la atención de Américo Castro sobre el trabajo de Aebischer publicado en Barcelona por el CSIC. No debe extrañar que a un don Américo exiliado y distante del régimen de Franco le hubiese quedado desapercibida una publicación hecha en el temprano 1948 por instancia oficial de tanto relieve como era entonces el CSIC; además no se trataba sólo de una instancia oficial, sino del organismo con el que Franco pretendía sustituir el Centro de Estudios Históricos en el que había estado de joven don Américo, y a cuyo espíritu se sentía vinculado. Tampoco se olvide que a esta altura de 1948 sus amigos queridos Menéndez Pidal y Rafael Lapesa estaban oficialmente mal vistos: a Américo Castro es verosímil que le hubiese pasado desapercibido el libro de Aebischer en que se demostraba cómo *español* es un provenzalismo.

Pero según decimos la obra de José Antonio Maravall de 1954 sí se hacía cargo del lingüista suizo; Maravall exponía cómo «queda una cosa firmemente establecida: el testimonio de una constante conciencia de la singularidad del grupo humano que se encuentra al otro lado de los Pirineos, manifestada en tantos y tan tempranos ejemplos del uso del nombre *español* en el Mediodía languadociano» (1981:483).

El dato léxico puesto de relieve por Paul Aebischer fue muy valorado por don Américo, quien lo insertó en el conjunto de su interpretación historiográfica: si en los reinos norteños —venía a decir— lo religioso resultaba el principal común denominador, no hacía falta ninguna denominación secular que fuese común, y así se aceptó un nombre provenzal.

Nuestro autor sin embargo habla de un espesor de veinte años en que el hallazgo de Aebischer se ha visto silenciado: los que van de 1948 al 1970 en que él publica su pequeño libro «*Español*», *palabra extranjera*; el dato objetivo es sin embargo que tal silencio no se había producido, pues al menos lo tenía roto José Antonio Maravall. Acaso don Américo —lo decimos con total respeto— cayó en la tentación infantil que a veces acosa al estudioso de no darse por enterado de algo que ya ha visto un colega. Por extenso Américo Castro escribía en 1970:

Es de todos modos sorprendente el mutismo —de veinte años de espesor—, ante la incontrovertible demostración de Aebischer de ser provenzal el nombre de los españoles [...] Los habitantes de la Península no supieron o no pudieron darse un nombre que a todos los abarcara, y a la postre aceptaron uno venido de fuera... El conjunto de quienes poblaban el norte de la Península y peleaban contra los moros, tenían como nombre común desde el siglo IX el de *cristianos* y nada más... Aceptado el hecho de que en los reinos cristianos... lo religioso... predominaba sobre lo secular, es comprensible que no se sintiera la necesidad de aunar en una denominación secular a gallegos, leoneses, castellanos, navarros, aragoneses y catalanes (1973:37-39).

Tenemos pues que el provenzalismo del vocablo *español* ha sido probado por un estudioso suizo, y que ese hecho léxico don Américo lo acoge en cuanto concuerda con su idea de que los españoles no se constituyeron sino como grupo humano posterior a la invasión musulmana y en torno a la creencia cristiana.

Pocos ejemplos resultan tan representativos como el que nos ocupa: la investigación léxica tiene un alcance historiográfico. Puede coincidirse o no con Américo Castro, pero se trata de una muestra —según decimos— de la repercusión interpretativa que puede alcanzar el estudio del vocabulario. No estamos sólo ya ante la ilustración de la cultura material de una pequeña comunidad, sino ante cuestiones centrales que se ha planteado la historiografía.

Don Américo considera coherente que los cristianos del Norte peninsular no poseyesen un nombre común (tal nombre hubo en definitiva que importarlo), y el hecho de que en efecto esos cristianos

constituyesen un grupo formado a partir de la invasión musulmana y articulado por su propia creencia religiosa.

A su vez Rafael Lapesa glosó el dato léxico estudiado e interpretado por Aebischer y por Américo Castro. Con gran pulcritud intelectual Lapesa ha expuesto la cuestión: «En ciertos dominios de Occitania... *español* se registra desde fines del siglo XI ya como nombre propio, ya como nombre étnico, y desde allí se irradia... El nombre... entró en la Península... en el siglo XII [...] Cuando a partir del siglo XI se rompió [el aislamiento de los cristianos hispanos] respecto de Europa, al encontrarse con cristianos de otros países, aceptaron el dictado de *españoles*» (*apud* Américo Castro, 1973:13-15).

Este ejemplo de la lexicología románica constituye una muestra —según queda visto— de los estudios de lengua y cultura aplicados al dominio de lo histórico y de las actitudes mentales.

SOBRE EL LÉXICO ESPAÑOL «MODERNO»

Lapesa fue autor en 1966-1967 (como ya está visto) de un bello artículo en torno al lenguaje de la Ilustración. Se refiere así por ejemplo a Feijoo y advierte su actitud de falta de escrúpulos ante el neologismo conveniente, ya procediese del latín o del francés; se le censuraron al benedictino en el momento, pero estuvieron en el Diccionario de Autoridades, los vocablos *circumscripito*, *condimento*, *filamento*, *funámbulo*, *indulgente*, *intersticio*, *luctuoso*, *noción*, *solercia* y *turgencia*. Asimismo los contemporáneos le censuraron *contrincante*, *inelectuble*, *ingurgitar*, *intumescencia*, *resorte* o *undulación*, pero Lapesa (que recoge estos testimonios de investigadores anteriores) subraya cómo tales palabras han ido entrando en los Diccionarios académicos; nunca han entrado sin embargo en el léxico oficial las palabras feijoonianas *exprobar*, *maturación*, *musicante*, *rebocar*, o *turbillón* (1966-1967: 191-192).

En Macanaz, Campomanes y Jovellanos encuentra don Rafael que «para los hombres del siglo XVIII valía [el vocablo *felicidad*] lo que para nosotros *bienestar*» (1966-1967:204), y en efecto en las últimas ediciones de la *Historia de la lengua española* nota Lapesa este sentido dieciochesco de la *felicidad* en tanto 'bienestar de los pueblos'.

La palabra *industria* en la acepción de operación en torno a los productos naturales la señala Corominas «ya en Moratín», pero no era nueva en tiempos de este escritor. José Antonio Maravall acepta un testimonio de 1576 (1991:148), y otros de la centuria siguiente; ocurrirá en fin de esta forma que en Campomanes «ya la palabra tiene..., como en cuantos de sus contemporáneos escriben de economía, la acepción nueva» (1991:151).

A su vez a lo que dice Corominas de la palabra *fábrica* debe añadirse —según estas indagaciones de Maravall—, que «lo ordinario desde el siglo XVIII, con importantes anticipaciones en los economistas del XVII, es llamar a los establecimientos transformadores de mercancías, y lugares e inmuebles en que están instalados, *fábricas*» (*Ibid.*).

La lengua española no se acaba en el Setecientos, y así el propio Rafael Lapesa ha hablado ya dos veces al menos del léxico castellano del siglo XX: la primera en el escrito «La lengua desde hace cuarenta años» (1963).

CONCLUSIONES

1. Hacia los años treinta de este siglo proclama Gerhard Rohlfs la importancia del estudio de los elementos léxicos que constituyen el idioma.

2. Rohlfs pide además el análisis de las relaciones entre la lengua y la cultura, cultura entendida -sobre todo- en el ámbito de lo material y folclórico.

3. El paso de los años ha mostrado sin embargo cómo pueden y deben estudiarse las relaciones entre lenguaje y cultura espiritual. Por ejemplo Rafael Lapesa señaló en su día que el léxico vigente en un momento histórico dado remite a complejos de pensamiento vigentes.

4. José Antonio Maravall ha notado por igual que los estudios léxicos acaban formando parte de la Historia del pensamiento, ya que están referidos a la historia de las mentalidades, etc.

5. En lo que tiene de artístico el lenguaje literario no es propiamente referencial, sino que está construido a partir de rupturas y reorganizaciones de los rasgos del sistema.

6. Américo Castro acoge con gran énfasis el dato del provenzalismo de la palabra *español*, pues ello testimonia —según él— la falta de conciencia laica del grupo de los reconquistadores del Norte peninsular, unidos sólo antes que nada por su común espíritu religioso cristiano.

7. Autores como Rafael Lapesa o José Antonio Maravall han llevado a cabo indagaciones léxicas sobre la lengua de estos últimos siglos. Así debe hacerse, pues el idioma menos conocido es el que va de hacia 1760 hasta nuestros días.

Referencias bibliográficas

- CASTRO, A. (1954). *La realidad histórica de España*. México: Porrúa.
— (1959). *Origen, ser y existir de los españoles*. Madrid: Taurus.
— (1973). *Sobre el nombre y el quién de los españoles*. Madrid: Taurus.
LAPESA, R. (1966-1967). «Ideas y palabras: del vocabulario de la Ilustración al de los primeros liberales». *Asclepio* XVIII-XIX, 189-218.
MARAVALL, J.A. (1967). *Teoría del saber histórico*. Madrid: Revista de Occidente. Tercera edición.
— (1981). *El concepto de España en la Edad Media*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales. 3.^a ed.
— (1991). *Estudios de Historia del pensamiento español. Siglo XVIII*. Madrid: Mondadori.
MARÍAS, J., (1966). *Obras*. VII. Madrid: Revista de Occidente.
ROHLFS, G. (1979). *Estudios sobre el léxico románico*. Madrid: Gredos.
SEOANE, M.C. (1968). *El primer lenguaje constitucional español*. Madrid: Moneda y Crédito.

LA FICCIONALIDAD: ESTADO DE LA CUESTIÓN

José María Pozuelo Yvancos

(Universidad de Murcia)

PLANTEAMIENTO

La ficción es un problema clave en la teoría literaria actual y su debate acaba por afectar a la totalidad del universo teórico literario contemporáneo. No es una zona más, sino un punto de inflexión devenido tanto más importante cuanto se ha percibido sin retorno la llamada «crisis de la literariedad» (Pozuelo, 1988: 62-90). Las teorías de la ficción literaria no han supuesto, en efecto, una vía de conexión con la problemática tradicional de los modelos estructuralistas, que se centraron en la indagación de las propiedades distintivas del texto y del lenguaje literarios, en tanto lenguaje configurado de un modo particular; antes bien, su centralidad en la poética contemporánea es paralela y consecuente con la creciente importancia de la pragmática literaria como dominio alternativo al de la poética estructuralista. Sustituir una teoría del texto literario por una teoría de la comunicación literaria, en la que lo literario no se decide en el terreno de las propiedades retóri-

co-elocutivas, que carecerían de valor distintivo para con otros usos que igualmente las comparten (el refrán, la narración no literaria, el texto publicitario, etc. (Pratt, 1977: 38-73), sino en el terreno del uso que del lenguaje común hacen los participantes en esa modalidad de comunicación que es la literatura.

El interés de la teoría literaria actual por la ficcionalidad se sitúa pues en este cambio de paradigma teórico que sustituye una poética del mensaje-texto por una poética de la comunicación literaria. La lengua literaria no sería tanto una estructura verbal diferenciada, como una comunicación socialmente diferenciada y pragmáticamente específica como modalidad de producción y recepción de textos. Y en esa modalidad ocupa un lugar prominente el estatuto ficcional.

Hay otro fenómeno, antes aludido, que explica también la importancia de la ficcionalidad en las actuales teorías literarias: no es una zona más de la teoría, sino un eje que incide en su raíz, puesto que afecta a muy diferentes fenómenos. Por un lado, a la ontología, qué es la literatura; por otro lado, a la pragmática: cómo se emite y recibe la literatura; también a la retórica: cómo se organizan los textos ficcionales. Afecta asimismo y de modo medular a una teoría de los géneros. De hecho la «diferencia» que Hamburger (1957) y recientemente Genette (1991) plantean para la poesía lírica radica en su peculiar y a mi juicio discutible, estatuto marginal frente a una poética de la ficción, que sería desarrollada en las modalidades narrativas (incluyendo allí el drama). O por enunciar un fenómeno de creciente interés: al género autobiográfico le es capital la discusión sobre el estatuto ficcional, porque su carácter fronterizo (Pozuelo, 1993: 179-225) compromete precisamente el lugar de definición de la calidad veritativa o no de sus aserciones, proclamadas verdaderas por un narrador que las autentifica. He aquí un nuevo problema: el de la enunciación, el «yo» literario y el «yo» «real», etc. Fenomenología, ontología, pragmática, narratología, retórica. Ninguna zona de la teoría literaria se ve libre de esta cuestión, que a esa centralidad debe su interés actualmente crecido.

Tan diversos dominios y cuestiones sobre la ficción, provenientes de teorías y metalenguajes diversos han propinado un singular fenómeno de dispersión y heterogeneidad. No es empobrecedora, sino todo lo contrario tal situación para la teoría, pero arroja un déficit: la incomunicabilidad real de algunas de tales propuestas, de modo tal que se producen flagrantes anacronismos. Especial relieve encuentro de este déficit en las propuestas provenientes del campo de la filosofía analítica y de la teoría de los *speech acts*, al menos para con las provenientes

de la teoría literaria tradicional. Hay un profundo divorcio entre estas dos tradiciones críticas sobre la ficción literaria. Una parte de la filosofía analítica, por ejemplo, tiende a separar cuando aborda la ficción literaria, el sustantivo del adjetivo y plantea la ficción en términos de relación lenguaje-realidad referida, subsumible en la lógica del juego lingüístico en que el uso ficcional del lenguaje se entiende separable, como si eso fuera posible, de sus contextos de producción y recepción, entendidos como contextos complejos sometidos a mediaciones institucionales y a mediaciones históricas de gran envergadura, sí contempladas en cambio por la teoría literaria de siglos. Hay en la vertiente filosófico-analítica de la ficcionalidad una visible deshistorización del proceso, y por ello su insistencia en dirimir la ficción como *acto* pragmático que se contempla acrónicamente como un fenómeno de estatuto lógico-lingüístico. Una lingüística de la acción y una pragmática que sin embargo no sitúa esa acción en el eje de coordenadas histórico-situacionales en que se origina y recibe un mensaje, que no es una situación de habla y no es una acción de un locutor, como han querido verla quienes trasladan a la literatura esquemas lógico-abstractos y presupuestos nacidos casi todos ellos en parámetros diferentes al de la comunicación de la escritura literaria. Al proceder así, esta corriente no se ha beneficiado de aportaciones de la teoría literaria de siglos en que algunas de sus categorías han sido ampliamente revisadas. Por ejemplo, me mueve la convicción de que una teoría de la ficción literaria nunca podrá predicarse con éxito en órdenes que hagan abstracción de la carga que históricamente han acumulado las categorías de «*autor, lector, escritura, etc.*».

También hay de modo paralelo incomunicaciones en el otro sentido: muchas veces la teoría literaria no ha incorporado con rigor aportes de la ontología y de la fenomenología para cuestiones como por ejemplo la de la «*ficción realista*», cuando vemos autores que establecen categorías internas de modelos de mundo en que el realista y el fantástico tipologizan estatutos de ficcionalidad distintos, siendo así que el realismo y la literatura fantástica no se diferencian como grados de ficcionalidad, sino modalidades estilísticas de un estatuto ontológico igualmente ficcional. No es menos ficción, ni tiene por qué ser más verosímil la novela realista del XIX, que la de un viaje fantástico de ciencia-ficción. El lector actúa construyendo imagen de mundo igualmente en uno y otro caso.

Pero ocurre que no siempre, casi nunca, impera en la teoría el sentido común y muchos teóricos están hoy escribiendo en abstracto sobre la ficción, porque a ello obliga la progresiva abstracción metateórica

en que el problema se resuelve. Llamo la atención sobre la falta de concreciones históricas, para las normas contextuales que se esgrimen y ello es un déficit flagrante en todas las corrientes de la ficcionalidad que de inmediato recorreré. Para decirlo de modo llano: pensar que la ficción literaria pueda ser la misma para un habitante de una cultura primitiva sin tradición de literatura realista o con una literatura no distinguida del mito, que para un lector occidental que ha accedido a la literatura desde la novela realista y con unos patrones de realidad que la propia literatura ha contribuido a forjar es un despropósito, pero es matiz que no se aborda siempre. Del mismo modo sólo una mirada descomprometida para con una teoría literaria de siglos podría afirmar que la ficción literaria puede dirimir su estatuto de modo igual para el lector de Joyce o de Queneau, que para el lector de las novelas de caballerías, de las crónicas históricas o del *roman courtois*, o de las fábulas epopéyicas. Recrear estos contextos de recepción y remitir a ellos las propias obras es una de las tareas que la nueva poética tendrá que abordar si quiere salir del laberinto autofágico en que se está convirtiendo la distinción sobre ficción-realidad en términos de su *teoría*.

A pesar de las dificultades enunciadas, y de las incomunicaciones lamentadas, podemos trazar un panorama, por fuerza simplificador, pero ilustrativo de las principales líneas de fuerza de la teoría de la ficcionalidad contemporánea. Atenderé sucesivamente a las que entiendo principales tres líneas: 1. La filosofía analítica que desemboca y amplía en la teoría de los *speech acts*. 2. La teoría representacionales o miméticas. 3. La teoría de los mundos posibles ficcionales.

1. De la filosofía analítica a los actos de ficción

Para entender cabalmente la aportación de los lógicos analíticos y de la pragmática filosófica a la cuestión de la ficción hay que plantearse de modo previo la autoexigencia de cientificidad y desde un concepto particular de ciencia para con la discusión del conflicto del lenguaje con la realidad referida. La filosofía analítica acepta el modelo de las ciencias físicas como un modelo de conocimiento y un método y se enfrenta a las actividades imaginativas, como contar historias, comprender mitos y realizar versiones de profunda «irrealidad» (como son las novelas) estableciendo una neta distinción entre un uso lógicamente pertinente del lenguaje (el del lenguaje referencial con valor de ver-

dad que realiza aserciones y compromete a su locutor) y un uso, como el literario, que no se sostiene lógicamente en tanto los predicados lo son sobre seres virtualmente inexistentes. Para la filosofía analítica el quicio discernidor es la «referencia» y el lenguaje que versa sobre lo no existente, lo puramente imaginado, es un uso «especial», desviado, no susceptible de ser comprometido por una ciencia con métodos lógicos.

El punto de vista más radical de Russell, Strawson, etc., que Pavel (1986: 22-24) denomina «segregacionismo clásico», no podría ser entendido sin la poderosa influencia de la teoría semántica de Frege, donde podemos encontrar la base teórica de las sucesivas intervenciones de la filosofía analítica sobre el problema de la ficción. Como Doležel (1990: 113-121) ha hecho ver, la cuestión del lenguaje poético es central en el pensamiento de Frege, dedicado todo él a una semántica del lenguaje referencial, pero que resulta de gran interés para una teoría literaria pues en gran medida la posición de la actual filosofía analítica y de los teóricos de los *speech acts* no se entendería sin el lugar que Frege concede a la cuestión de la poesía.

La semántica general de Frege se basa en la bien conocida diferenciación de dos contituyentes de significado en el lenguaje: la denotación [Bedeutung] y el sentido [Sinn]. La denotación es una entidad del mundo designada por la expresión verbal; el sentido es el modo de presentación, el modo de ser dada la denotación. Desarrollando su concepto de denotación afirma que la denotación de un enunciado se identifica con su valor de verdad y edifica su teoría semántica para los enunciados de verdad, funcionalmente verdaderos, en el sentido de su referencia, por su valor de adecuación a objetos, conjuntos y relaciones de cosas existentes empíricamente. Los enunciados del lenguaje poético, en cambio, no pueden ser interpretados por esta semántica porque están privados de denotación y de valor de verdad (Doležel, 1990: 115); para nosotros, dice Frege, es indiferente que el nombre de «Ulises» tenga una denotación, responda a un ser verdaderamente existente. La semántica del lenguaje poético no se construye sobre el valor de la referencia, son «figuras», «imágenes» que permanecen indiferentes a la oposición verdadero/falso que rige los enunciados de realidad con valor de verdad-no verdad del lenguaje referencial. Los enunciados del lenguaje poético carecen de tal valor de verdad, no son ni verdaderos, ni falsos. Como ocurre singularmente con los nombres ficcionales (Ulises, D. Quijote, Emma Bovary) no son objetos del mundo que la ficción representa, sino nombre, imágenes privadas de valor referencial-denotativo.

Como bien indica Doležel, la contraposición fregeana del lenguaje referencial y del lenguaje poético es pragmática: la presencia (o ausencia) de la fuerza asertiva o del empeño del hablante por constituir (o no hacerlo) una validación de sus afirmaciones en términos de verdad. Y por ello su directa influencia sobre Austin, quien se sirve del mismo ejemplo allegado por Frege sobre la recitación en la escena teatral, para dar cuenta del tipo especial de acción que cumple el lenguaje literario. Como ocurre en las recitaciones teatrales, el lenguaje de la poesía produce no verdaderos enunciados, sino pseudo-asepciones, asepciones aparentes, sin valor lógico de verdad y sobre todo, lo que es fundamental para Austin, sin consecuencias performativas: encontramos en la literatura según Austin pensamientos que son expresados sin ser efectivamente presentados como verdaderos, a pesar de la naturaleza asertiva de sus enunciados. Por ello son pseudo-asepciones, semi-afirmaciones, frases de un estatuto lógico especial.

Ahora bien, en tanto Frege, al igual que Austin y también Ingarden, que llega a parecidas conclusiones, se limitan a ordenar una especie de «desviacionismo» que sitúa al lenguaje literario en «otro lugar» respecto del estatuto lógico-funcional de los enunciados de realidad, ha habido posiciones más radicales en la filosofía analítica, como la de Russell, quien rechaza todo estatuto ontológico a los objetos no existentes o imaginarios, y quien establece que las afirmaciones sobre tales objetos son simplemente falsas por razones puramente lógicas. Russell entiende que Mr. Pickwick no es una entidad real y por tanto las frases que contienen enunciados sobre él son falsas desde el punto de vista lógico. Son frases sobre objetos inexistentes (Pavel, 1986: 22-23; Crittenden, 1991: 9-12), y por tanto no realidades en tanto la lógica concierne al mundo de lo real y los lazos entre éste y el lenguaje. Para Russell la existencia es y puede ser únicamente un predicado perteneciente en exclusiva a los seres que habitan los universos de la realidad. Otros filósofos analíticos corrigen el radicalismo de Russell. Singularmente Strawson, Quine y actualmente Parsons. Para el primero, el problema de la falsedad es sustituido por el de inadecuación u ociosidad. Para Strawson, las frases cuyo sujeto no designa objeto existente en el momento de la enunciación no son verdaderas ni falsas, sino simplemente inapropiadas u ociosas, no pertinentes desde un punto de vista lógico.

El debate de los lógicos sobre los entes ficcionales es complejo y de difícil comunicación con una teoría literaria porque forma parte de presupuestos científicos diferentes y profundamente ajenos en el fondo al ser propio de la literatura. Si me he referido a ese debate es

porque ha influido notablemente en las posiciones de Ohmann, Searle y otros autores que sí han intervenido decisivamente en el perfil actual de la teoría de la ficcionalidad literaria.

Quien desarrolla más de cerca las posiciones meramente programáticas de Austin sobre la situación de la literatura en los actos de habla es R. Ohmann. Frente a las definiciones *locutivas* (que se centran en lo que el texto es: las formalistas) y frente a las *perlocutivas* (que se centran en los efectos del texto: las sociológicas) Ohmann pretende alcanzar una definición *ilocutiva* (qué acto cumple el hablar literario). Después de examinar con detalle las condiciones de propiedad que según Austin deben observarse para la realización apropiada de un acto ilocutivo, Ohmann muestra cómo las obras literarias violan casi sistemáticamente esas convenciones y reglas (Ohmann, 1971: 24-28). La primera conclusión de este autor es que «una obra literaria es un discurso abstraído o separado de las circunstancias y condiciones que hacen posibles los actos ilocutivos; es un discurso, por tanto, que carece de fuerza ilocutiva», *ibidem*, p. 28) (entiéndase por fuerza ilocutiva la capacidad de afirmar, negar, ordenar, rogar, como aserciones del poeta-escritor que lo comprometan realmente). Pero como quiera que el escritor cumple un acto («escribir literatura») es preciso explicitar qué tipo de acto ilocutivo, sin fuerza de tal y por tanto un quasi-acto, realiza el escritor. Así lo explica Ohmann:

«(El acto del escritor) es un acto de citar o relatar un discurso... El escritor *finge* relatar un discurso y el lector acepta el fingimiento. De modo específico el lector construye (imagina) a un hablante y un conjunto de circunstancias que acompañan al “quasi acto de habla” y lo hacen apropiado... Su fuerza ilocutiva es mimética. Por “mimética” quiero decir intencionadamente imitativa de un modo específico un obra literaria *imita intencionadamente* (o relata) una serie de actos de habla que carecen realmente de otro tipo de existencia. Al hacer esto, induce al lector a imaginarse un hablante, una situación, un conjunto de acontecimientos anexos, etc...»

La intervención de Searle se apoya en una concepción pragmática y no semántica del estatuto de ficcionalidad. El ser o no ser ficcional no depende de propiedades discursivas o textuales, sino de la intencionalidad del autor, de la posición del locutor respecto de su discurso. Por ello comienza su estudio haciendo una separación entre textos ficcionales y textos literarios, toda vez que no todos los textos ficcionales son literarios (lo que resulta indiscutible) y toda vez que no todos los textos literarios son ficcionales (lo que a mi entender resulta más discutible). Esta segunda restricción operaría sólo en el interior de una

concepción en que el ser ficcional remitiera a un uso intencional lo que es tipo de la concepción científica de la teoría de los *speech acts*, pero no resulta operativa desde una concepción, como la que personalmente sostengo, no intencional, sino de estructura ontológica del discurso literario, como discurso ficticio, que no pertenece propiamente al hablar del autor, sino a una fuente imaginaria que instauro el discurso mismo, según la teoría de Martínez Bonati, que veremos de inmediato y que personalmente me parece incontestable, y a la que Ohmann se ha acercado, sin lograr empero evitar el prejuicio de su consideración de hablar pleno, con fuerza ilocutiva, y no quasi acto.

Establecido el punto de vista pragmático-intencional, Searle explora la diferencia entre enunciados ficticios y enunciados serios, en el marco de la conocida concepción de la teoría de los *speech acts* que reserva la denominación de *serios* a aquellos que comprometen una serie de reglas para la aserción como acto ilocutivo (regla de compromiso, de cortesía, de capacidad de razonar, de sinceridad). Si los discursos literario-ficcionales no cumplen cuando hacen aserciones esas conocidas reglas ¿qué hace el autor de ficción cuando afirma, declara, expone o niega? Según Searle, el autor de ficción hace *como si* hiciese una aserción, imitando el acto de hacer aserciones, *finje* (pretend) que declara, que afirma, etc. (Searle, 1975: 154).

Recientemente Genette ha hecho interesantes correcciones a la tesis de Searle, aunque celebra la oportunidad de plantear la ficción en los términos de la lógica de su estatuto pragmático. Genette parte de los actos ilocutivos de los personajes de ficción. ¿Cuál es el modo más rentable de decir lo que *hace* el autor de *Papá Goriot* al producir un acto de lenguaje? Para Genette decir que los enunciados de ficción son aserciones fingidas, como pretende Searle, no excluye que ellos sean al mismo tiempo otra cosa: *crear* una obra de ficción, *producir una ficción*. Se trata de un acto de lenguaje *indirecto* que podría tener la forma de invitación a entrar en el universo ficcional, del tipo: «Imagínate conmigo que había una vez una niña...»; ésta sería una descripción posible del acto de ficción declarado; pero ocurre que esta invitación puede estar presupuesta y no ser declarada, se tiene culturalmente por adquirida y el acto de ficción cobra la forma de una *declaración*. Las declaraciones son actos de lenguaje por los que el enunciador, en virtud del poder de que se haya investido, ejerce una acción sobre la realidad. Este poder es generalmente institucional como cuando el presidente dice «se abre la sesión» o el sacerdote «Yo te bautizo». Hay en el autor de ficción un acto ilocucionario declarativo del género «Hagase» (Fiat), en virtud de un poder creativo semi-demiúrgico. La convención

literaria permite al autor situar objetos ficcionales sin solicitar el acuerdo del destinatario precisamente por esta condición adquirida preliminar: el derecho al hacer, al producir, a la poiesis, al «hagase» (Genette, 1991: 50-51).

De la breve síntesis ofrecida se deduce hasta qué punto puede ser ajeno a la Literatura la proyección de la teoría de los actos de habla, sobre todo por dos disfunciones: la primera porque las reglas y convenciones de aserción que discriminan los usos serios y no serios o decolorados suponen una idealización notable del concepto mismo de lo verdadero. Los locutores no suelen adscribirse de modo radical a la verdad o no verdad de un enunciado. En toda comunicación ocurre que creemos más o menos, que hay diferencias y matices entre los que es opinión, creencia, convicción absoluta, tener por cierto, etc. La adhesión epistemológica que los filósofos toman respecto al concepto de realidad está precisamente relativizada por el conocer literario y por el tipo de juego con los límites de lo imaginado, creído y tenido convencionalmente por cierto a que la literatura se ha entregado siempre. Cervantes nos mostró hasta qué punto la ficción es un juego de miradas y un situarse en las fronteras difusas de libro y vida. D. Quijote, que no es entidad real, ha promovido en cambio más realidad, viajes, lugares, zonas que se visitan y espacios geográficos que se viven desde él, que muchas de las entidades realmente existentes.

La segunda disfunción estriba en el concepto mismo de comunicación y de situación comunicativa, muy distinta en la pragmática conversacional, que ha dado origen a buena parte de las teorías de los *speech acts*, y la escritura literaria. La noción que esta corriente maneja de sujeto hablante o de emisor y la situación actual y en *praesentia* del discurso que imaginan, conviene mal a la experiencia literaria que es estructuralmente una experiencia lingüística no actual, se realiza *in absentia* de los locutores, el hablante no es hablante sino autor-escritor y el oyente no es tal sino hoy predominantemente lector. La Literatura ha ficcionalizado y problematizado ambos roles, el del locutor y el del destinatario, entrando en zonas de convenciones de discurso que la teoría literaria tiene plenamente asumidas y que los filósofos no han tenido en cuenta siempre. Nunca en la Literatura se ejecuta el contexto comunicativo y las presunciones que éstos establecen. La experiencia literaria enseña que el compromiso del autor para con lo dicho está mediado por un cúmulo de distancias, ironías, donde dirimir radicalmente su performatividad, en abstracto es un imposible. Negar al habla literaria valores de verdad, o acogerlos como tales, son ambos dos extremos equidistantes para con la Literatura, que rehúye uno y

otro y al mismo tiempo quiere situarse en el desplazamiento desde el uno —la creencia que el lector experimenta en la verdad de los dicho— y el otro: su sabiduría convencionalmente reglada respecto a los límites de esa creencia. Sólo D. Quijote ha logrado y Bovary pretendido que esa distancia fuese borrada. Igual puede decirse de las distancias temporales entre la situación de comunicación y la experiencia de lectura. Todo lector de ficciones naturaliza y neutraliza la duplicidad de origen entre dos tiempos y vive actualmente, en el acto de leer, una unidad que en rigor es falsa, pero necesita sentirse como verdadera. Si tuviera el lector de ficciones que referir a un acto original de autor lo dicho en una narración, la experiencia literaria en rigor no se produciría y la vivencia de lo narrado implantable: lo dicho por el narrador se convertiría en un documento histórico y de valor caduco, referido al tiempo de su actualidad originaria.

W. Mignolo ha hablado a este propósito de la semantización de la ficción literaria, no sólo en el nivel de la ficcionalidad de lo enunciado (el problema de la referencia, el ser o no ser ficticios de los hechos narrados) sino básica y estructuralmente de la ficcionalidad de la enunciación misma, en concordancia con teorías que veremos enseguida y que Mignolo centra en la problemática de un doble discurso que siendo el mismo, palabra por palabra, remite a dos responsabilidades distintas: la entidad narrador y la entidad autor. Lo que dice y sostiene el primero —independientemente de que el discurso sea homo o heterodiegético— no es necesariamente también responsabilidad del segundo. Hay situaciones de comunicación, como la literaria, que son necesariamente asimétricas y cuyos roles no son intercambiables y esto es un rasgo general de las comunicaciones escritas y está regulado institucionalmente por la propia codificación de los «géneros». Coincide Mignolo con Martínez Bonati cuando afirma que «en la ficción literaria se crea un “espacio ficticio de la enunciación”. Por lo tanto, la entidad que reconocemos por el nombre de “narrador ficticio” es el resultado de una actitud interpretativa que unifica y compone aquellas instancias por medio de las cuales se crea este espacio» (Mignolo, 1981: 88).

2. Representación y ficción

La pragmática necesaria a una teoría de la ficción literaria es necesariamente otra: la que indaga sobre las modalidades en que la litera-

tura y los géneros, como algo más que formas, pero también formas o representaciones simbólicas generan el contexto propio en que toda obra literaria ficcional debe ser entendida. Si el modelo de acto comunicativo de la filosofía analítica no es extrapolable a la experiencia literario-ficcional, ¿qué modelo de explicación podría servirla? A ello se han dedicado en la teoría diferentes contribuciones que he agrupado en torno a lo que llamo teorías de la representación mimética, tomando mimesis en el sentido aristotélico-vinculable y solidario al de *poiesis*.

La base ontológica de esta nueva pragmática es la de entender la ficción como una cuestión que afecta al propio espacio enunciativo. Aunque muy discutible en el pormenor de sus tesis, el cuadro general ofrecido por la teoría de Kate Hamburger puede servirnos de punto de partida. La tesis central de Hamburger es que hay una oposición polar entre los que ella llama «enunciados de realidad», es decir, el sistema enunciativo de las lenguas y la ficción, en tanto los géneros ficcionales no disponen de sujeto de enunciación real. En efecto, la literatura constituye mundos poieticos, ficcionales, dotados de autonomía respecto al sujeto de enunciación y que por tanto no pueden ser (los personajes, la narración misma) entendidos como objetos o enunciados de ese sujeto, sino como mundo cuyos personajes —y lenguaje— son ellos mismos sujetos y no objetos:

«La ficción épica, la cosa contada, no es un objeto para la narración. Su fictividad, es decir, su no realidad, significa que ella no existe independientemente del hecho de su narración, que ella no es el producto. La narración es, pues, una función productora del relato... Dicho de otro modo: el novelista no es sujeto de enunciación, él no cuenta a propósito de personas y cosas (él no habla de personas) él cuenta personas y cosas... Se revela así la estructura lógica de la ficción categorialmente opuesta a la del enunciado de realidad». (Hamburger, 1957: 126).

Hamburger tampoco cae en definiciones pragmáticas o comunicacionales que supusieran entender que el acto de lenguaje que se cumple en la ficción fuese un acto simulado o fingido. No es que la ficción posea según Hamburger un sujeto de enunciación fingido que imite o simule un acto de enunciación real. La ficción escapa al sistema enunciativo de los enunciados de realidad. El yo-origen real desaparece y lo que emerge es un mundo con yo-origen ficcional, el de los personajes y el de la narración misma, que no son objetos propiamente de aquel origen enunciativo de autor, sino sujetos propiamente dotados de capacidad productora, mimético-poietica.

Quien ha logrado, desde mi punto de vista, articular la más sólida ontología de la ficción literaria sobre la base del hablar ficticio, de la fictividad del discurso mismo, llevando a radical postulado esta línea teórica, es Félix Martínez Bonati. Para él la ficción narrativa es imagen y representación mimética donde hay una solidaridad indiscutible entre el esquema discursivo de las formas de la representación y la «creación de mundo» e imagen de vida que la ficción implica.

En su estudio «Representación y ficción», de 1981 (Martínez Bonati, 1992: 93-112) aborda algunas de las paradojas que asaltan al mundo de las ficciones y singularmente la común que acontece cuando resumimos la historia o argumento de una novela y lo hacemos en tiempo presente cuando la acción acontece en pretérito. Por ejemplo: «Un día de septiembre Pedro se alejó de su aldea natal» (como frase perteneciente a un texto narrativo) y «un día de septiembre Pedro se aleja de su aldea natal» (como resumen crítico o escolar de esa narración) ¿Qué implica y por qué se produce esa disyunción de tiempos? Para explicar tal paradoja de que lo pretérito sea referido en presente, es preciso distinguir según Bonati, entre el *hecho* (pasado y ya ido) y la *imagen* de él que vive en la memoria o en la imaginación. En nuestro sistema conceptual funcionan asimismo distinciones que revelan parecido comportamiento: por ejemplo *persona* (entidad real) y *personaje* (constructo crítico). La persona es *lo representado* (exista o no realmente) y el personaje su *representación* (la imagen compleja que revela una construcción del lector). Hay aquí una distinción que no es metalingüística; «personaje» no es término para hablar de persona, son dos cosas diferentes; «personaje» se refiere a la imagen literaria del objeto designado (de la persona), no a su designación (F. M. Bonati, 1981: 93-94). Hay amplios paralelos en la experiencia pictórica que ilustran la oportunidad de esta distinción entre objeto representado y su imagen o representación. La dificultad que nos asiste para entender cabalmente las consecuencias de tal distinción estriba en la paradoja de que la representación o imagen es un ente que sólo funciona eficazmente cuando desaparece: su actualidad coincide con su colapso.

Siendo la representación imagen (vicaria) de lo ausente, de lo que no está, puede serlo tanto de lo que ha existido y ya no existe como de lo que nunca existió. Si algo ha existido o no es un asunto empírico o incierto, pero nunca es un asunto artístico, es externo a la obra de arte. Lo que es esencial a la estética y a la significación de la ficción es que la presencia de eso que existe o existió o nunca existió, obtenga su cualidad de ser *imagen*, *parece* existir. Pero es imagen enajenada: el perso-

naje es imagen de la persona y sólo cuando se enajena, cuando funciona como imagen es realmente personaje y no persona y existe como ficción. Hablamos de Emma Bovary como existente siendo sólo una imagen mental precisamente porque le es fundamental a la percepción natural de la ficción la presencia enajenada del objeto.

En este libro Martínez Bonati argumenta y desarrolla muchas de las tesis que expuso en su clásico libro de 1960 (2.^a ed., 1972), singularmente la fictividad del discurso mismo, como elemento previo y fundamental para una teoría de la ficción literaria. Al leer una obra de ficción asistimos a pseudofrases que representan frases auténticas —y con toda su fuerza ilocutiva— pero imaginarias, de otra fuente de lenguaje distinta del autor. El autor literario no se comunica con nosotros por medio del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje y la frase literaria, imaginaria, frente a la real auténtica «significa inmanentemente su propia situación comunicativa y ni autor ni lector forman parte de ella». En definitiva, la obra literaria no es la comunicación, sino lo comunicado y en esencia lo comunicado es imaginario, no sólo en su ser o no real o empírico, sino previo a eso, en ser un hablar imaginario, representación de hablar, imagen y no cosa, signo y no objeto.

Otros autores, como Doležel, Mignolo, Barbara H. Smith, Marie-Laure Ryan han desarrollado tesis y aspectos monográficos de esta concepción de la ficcionalidad. Mignolo, por ejemplo, analiza las vías de semantización de la enunciación ficticia, cómo la literatura crea el espacio ficcional de la enunciación por medio de los sistemas pronominales, deícticos, la semantización del contexto de situación, la denotativa y la modal. El lector interpreta los muchos mecanismos de semantización del discurso ficcional literario y los inscribe en un proceso de semiotización o inscripción pragmática, que rige, a través por ejemplo de las reglas de género, los usos convencionales regulados por la institución literaria.

3. Ficción y mundos posibles

La tercera línea de fuerza en el desarrollo de una teoría de la ficcionalidad literaria la ocupa el problema de las modalidades de mundo, singularmente la atracción a la teoría literaria del concepto leibniziano de «mundo posible» puesto de moda por Kripke y que ha dado lugar a una amplia bibliografía de la que destaco los números monográficos a

la cuestión por la revista *Versus* o las actas del Simposio de la Fundación Nobel editadas por Sture Allen (1989).

La problemática de los mundos posibles conecta en primer lugar con las discusiones de la filosofía analítica vistas en la primera de nuestras calas. Algunos autores de nuestro siglo como Woods o Parsons arrancaron de Meinong, en las llamadas por T. Pavel «teorías meignonianas», que intervienen sobre el problema de los objetos ficticios, algo que rechazó totalmente la línea de Frege-Russell ya analizada. Meinong había distinguido, para dar cuenta del estatuto ontológico de los objetos ficcionales, entre *ser* (*Sein*) y *ser tal* (*Sosein*). Según esta distinción puede sostenerse que un objeto que tiene tales y cuales características es independiente de su existencia. Podemos en consecuencia hacer proposiciones verdaderas o falsas sobre objetos que no existen, como afirmar que «Pegaso no tiene alas». Esta afirmación es falsa, puesto que sabemos que el objeto Pegaso tiene alas, aunque no exista. La vía abierta por Meinong es la posibilidad de formar predicados denotativos para objetos inexistentes en el mundo real, pero sí en el mundo definido por la referencia. Meinong supone que cuando algo puede ser pensado es un objeto y lo es en tanto satisface las propiedades de su descripción: X es un objeto si satisface las condiciones de su descripción en una frase gramaticalmente correcta con valor de verdad. Toda descripción aceptable gramaticalmente y definida por sus términos designa un objeto. Terence Parsons elabora toda una tipología de objetos ficcionales según las propiedades clasificatorias: nucleares, extranucleares, autóctonas, etc.

Antes de proseguir conviene sin embargo precisar, que la noción de mundo posible ha levantado también muchas críticas que advierten del peligro de allegarla a la literatura, no como noción, que sí es muy útil, y lo veremos enseguida, sino por las discusiones sustancialistas a que viene dando lugar y cuyo recorrido contamina en exceso el problema de la ficción literaria. Una cosa es aceptar la noción de mundo posible y otra entrar en discusión sobre las propiedades o **adecuaciones** de tal o cual descripción de Mr. Pickwick o sobre la posible o no edad del perro de Ulises o los hijos que pudo amamantar o no hacerlo la pobre Lady Macbeth, discusiones que hacen a menudo sonreír a un lector culto, porque la literatura ni las plantea como problema metafísico y Cervantes las resolvió muy sabia e irónicamente desde antiguo. Como señala Robert Howell, obra de ficción y mundos posibles no pueden ser identificados, puesto que aplicar a la ficción el modelo de los mundos posibles, equivaldría a creer que los mundos ficcionales existen independientes del texto y que el autor los introduce en él. Volvería-

mos a la distinción de fondo y forma y a la concepción de ésta como un recipiente donde se vierten alternativas de contenido.

Mucho más provechosas son por ello las posiciones de Plantinga y de K. Walton que refieren la noción de mundo posible al estado de cosas definido en el libro que de ellas habla. Se trataría de proponer, como ha hecho Pavel siguiendo a Walton modelos de verosimilitud que son internos a las estructuras de realidad creadas por el discurso. La cuestión de las entidades ficcionales no podrá resolverse con provecho para la Literatura en el terreno de una metafísica, ni de una lógica modal, tendría que hacerlo en la experiencia del verosímil que crea una historia contada por quien tiene autoridad para hacerlo y quien articula retóricas formales, que la literatura ha convencionalizado y forman parte de una competencia literaria, precisamente para que en virtud de tal retórica, las preguntas acerca del ser real o verdadero de la entidad inexistente, carezcan de sentido. Las obras de ficción literaria no son series de proposiciones sino instrumentos de un juego de representación imaginaria, cuya verosimilitud y credibilidad no está referida al mundo, sino al definido por tales reglas de ese tal juego.

Hay por tanto, según desarrollan bien Walton y Pavel, una dualidad esencial a la propia convención que regula el juego literario, dualidad en virtud de la cual la imagen de realidad se traspone y realiza como verdadera y siendo sólo imagen es sentida en cambio como mundo. «—Hánse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren—» y se allanan así los imposibles. Pavel habla de creación de mundos que emergen en estructuras duales, se configuran como reales no siéndolo y creyéndose tales la literatura opera igual trasposición que otros muchos dominios y textos culturales como los religiosos, los mitos, las leyendas. Para Pavel la única ontología posible de la ficción es aquella que refleja la profunda heterogeneidad de los textos y los Magna Opera en que éstos se inscriben. Por eso mismo la descripción de los mundos ficcionales no puede operar solamente en el interior de una semántica extensional, sino referida al conjunto de convenciones pragmáticas, estilísticas, genéricas en que se inscriben. Se trataría de pasar de la noción de mundos posibles a la de mundos ficcionales.

Con ánimo y propósito, puesto que el tiempo es ido, de ir dando término a este viaje por la ficción en la teoría literaria y como quiera que es muy complejo lo que quedaría por abordar en estos dominios, de entre las diferentes aportaciones me atrevo a seleccionar la extensión de la categoría de mundo posible a la teoría literaria que ha ofrecido Doležel (1989).

Este autor checo, afincado en Canadá, parte de una severa crítica a los modelos metafísicos que la lógica modal ha propuesto para los individuos literarios inexistentes. Para Doležel precisamos de una semántica de la ficcionalidad radicalmente diferente, que aproveche lo mucho que aporta la semántica literaria de las últimas décadas. El desafío es el desarrollo de un modelo de mundos posibles que pueda explicar los *particulares ficcionales*. La literatura representa no «ideas» o «universales», sino individuos concretos en sus crono-topos, criaturas de ficción. Los mundos ficcionales literarios no pueden ser sin más ejemplos de mundos posibles metafísicos: los literarios se hallan dotados de especificidad, que es preciso atender en los términos de una semántica de los mundos posibles armonizada con una teoría textual y una semántica literaria. Tres tesis principales se podrían formular para explicar cómo una semántica ficcional literaria puede ser derivada de un modelo de estructura de mundos posibles:

1. *Los mundos ficcionales son posibles estados de cosas*

Se legitima así por la semántica de mundos posibles la existencia de posibles no verdaderos, no factuales (sea individuos, hechos, sucesos, cosas, etc.). El particular ficcional se acepta como existente sin reservas. Aunque Hamlet no es un hombre real es un individuo posible que habita el mundo ficcional de la obra de Shakespeare. El nombre de Hamlet no está vacío de referencia: denota ese posible individuo. Pero también se acepta la incomunicabilidad de ese mundo posible con el verdadero (real) en el sentido que los objetos, ciudades, personas que lo habitan, aunque tengan el mismo nombre, no son los mismos que los verdaderos-reales. El Napoleón de Tolstoi y el Madrid de Galdós no son idénticos a los históricos empíricamente. Al mismo tiempo, los posibles no verdaderos y las entidades ficcionales son ontológicamente homogéneos. Por ello quiere decirse que el Napoleón de Tolstoi no es menos ficcional que su Pierre Bezuchov y el Madrid de Galdós no es más verdadero que el «país de las maravillas» de Lewis Carroll. El principio de homogeneidad ontológica es una condición necesaria para la coexistencia y plausibilidad compositiva de los particulares ficcionales y explica por qué los individuos ficcionales no comunican unos con otros. Esta semántica aborrece la idea de una mezcla entre «gente real» y «puramente ficcional».

2. *La serie de mundos ficcionales es ilimitada y lo más variada posible*

No hay restricción de la literatura a ser imitación de ningún mundo real. No se excluyen mundos ficcionales análogos o similares al real.

Como tampoco esta semántica de mundos posibles excluye los más fantásticos o alejados. Toda la gama está, eso sí, cubierta por la misma semántica. No hay justificación para una doble semántica, la realista y la fantástica, puesto que como ya dijimos hay homogeneidad ontológica en los seres ficcionales, no son menos ficcionales los mundos de la literatura realista que los del cuento de hadas. Hay, claro está, modalidades narrativas constitutivas de mundos ficcionales. Doležel distingue los aléticos, los epistémicos, los deónticos y los axiológicos, en una conocida tipología que me es imposible recorrer aquí.

3. *Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real*

Distintos canales semánticos permiten nuestros contactos con los mundos ficcionales, puesto que la frontera está, pese al retablo de maese Pedro y D. Quijote, cerrada. Hay formas de descodificación que permiten esta comunicación, pero en rigor por importante que sea la realidad en la génesis de las ficciones (por ejemplo lo vivido por el autor, la experiencia que actúa de punto de partida o el episodio histórico en que se base un relato), la comunicación sólo se da entre mundos a través de tales canales de transducción.

Aunque el modelo de mundos posibles puede proporcionar la base para una teoría de la ficción literaria, no puede sustituirla. Tendríamos que ofrecer una serie de rasgos específicos de la ficción literaria. Doležel ofrece tres:

1. *Los mundos ficcionales literarios son incompletos*

E indecibles desde una lógica formal. Hay una diferencia y distancia estética que no casa con una lógica. No podemos saber cuántos hijos tiene lady Macbeth en el mundo de Macbeth. Hay presuposiciones, lugares vacíos, puntos de indeterminación, como las tesis de la estética de la recepción y singularmente de los modelos de Iser y U. Eco han revelado.

2. *Muchos mundos ficcionales literarios son semánticamente no homogéneos*

En efecto, los estudios de modalidades narrativas han mostrado cómo una obra como el *Quijote* presenta diferentes regiones imaginativas, mientras que otras se ajustan a una sola modalidad.

3. *Los mundos ficcionales literarios son constructos de la actividad textual*

La teoría literaria tiene la responsabilidad de establecer cuáles son los mecanismos por los cuales los mundos posibles no verdaderos cobran existencia a partir de la actividad textual. Las estructuras ima-

ginarias no son descubiertas ni habitan ninguna región que las que la actividad textual construye. A este respecto la tesis de U. Eco sobre el lector modelo y su modo de rellenar con su enciclopedia los vacíos y presuposiciones del texto es un cooperante de una actividad propiamente textual: es la obra la que pone las condiciones de su descifrado y la que prevé parte de las estrategias de su decodificación, pero la obra en el conjunto de mediaciones pragmáticas de la enciclopedia del lector, de la cultura y de su competencia literaria institucionalmente regulada y enseñada y transmitida.

Concluyo consciente de haberme asomado sólo a algunas de las muchas ventanas de la casa teórica de la ficción. También la teoría tiene muchas ventanas, como quería H. James ver la propia novela, abierta a la realidad a través de los ojos, de los muchos ojos desde diferentes ángulos de visión.

Referencias bibliográficas

- ALLEN, S. (ed., 1989). *Possible Worlds in Humanities*. Arts and Sciences. Berlín-Nueva York: De Gruyter.
- BOOTH, W. (1990). *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- CRITTENDEN, Ch. (1991). *Unreality. The metaphysics of Fictional Objects*. Ithaca: Cornell University Press.
- DOLEZEL, L. (1989). «Possible Worlds and Literary Fictions». En Sture Allen (ed., 1989), 221-243.
- DOLEZEL, L. (1990). *Poetica Occidentale*. Torino: Einaudi.
- ECO, U. (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- GENETTE, G. (1991). *Fiction et diction*. París: Seuil.
- HAMBURGER, K. (1957). *Logique des genres littéraire*. París: Seuil, 1986.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1960). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel, 1983.
- (1981). «Representación y ficción». En Martínez Bonati, F. (1992), 91-111.
- (1992). *La ficción narrativa. (Su lógica ontológica)*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- MIGNOLO, W. (1981). «Semantización de la ficción literaria». *Dispositio* V-VI, 15-16, 85-127.
- PAVEL, T. (1986). *Univers de la fiction*. París: Seuil, 1988.
- POZUELO, J. M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- PRATT, M. L. (1977). *Toward a speech act theory of Literary discourse*. Bloomington Indiana University Press.
- RIFFATERRE, M. (1990). *Fictional Truth*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

RESEÑAS

**ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA. ACTAS DEL
II SEMINARIO INTERNACIONAL DEL INSTITUTO
DE SEMIÓTICA LITERARIA Y TEATRAL**

**José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page
y Rosa Calvet (eds.)**

(Madrid: Visor Libros, 1993)

El presente volumen recoge los trabajos presentados en el II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, dirigido por el profesor José Romera Castillo. Dicho seminario se celebró en Madrid durante los tres primeros días de junio de 1992 sobre el tema monográfico «Escritura autobiográfica», el cual convocó y dio cita a teóricos, críticos e historiadores de la materia. La publicación de sus Actas representa un hito más en ese despertar editorial que en los últimos lustros ha experimentado la autobiografía.

La obra se vertebra en tres partes. Por un lado, tres conferencias leídas en sesiones plenarias por los profesores Darío Villanueva, Ángel G. Loureiro y Francisco Hernández; por otro, 46 comunicaciones, en las que se plantean reflexiones que van desde las consideraciones de carácter teórico sobre la autobiografía, hasta la lectura crítica de textos autobiográficos españoles y extranjeros en sus diversas manifestacio-

nes (memorias, diarios, epistolarios, autorretratos, novelas autobiográficas, etc.), pasando por la vinculación que la autobiografía guarda con otras parcelas como la filosofía, la psicología e incluso el arte. Pone el broche de oro el apéndice que recoge un selecto repertorio bibliográfico de la escritura autobiográfica en España en los últimos veinte años, elaborado por José Romera, el cual puede ser de gran utilidad para futuros investigadores o incluso para simples interesados.

El trabajo de Darío Villanueva titulado «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», versa sobre la estructura paradójica de la autobiografía desde una dimensión pragmática del género, anteriormente esbozada por E. Bruss y P. Lejeune. Para ello parte de la consideración de la tesis lacaniana del estadio en el espejo, lo que le lleva a afirmar que «la autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de *poiesis* antes que de *mimesis*» (p. 22), ideas que comparte con otros teóricos de la autobiografía como Paul John Eakin o Paul de Man. Sostiene, por otra parte, que «el realismo es el fundamento de toda literatura, entendido no como principio genético o como mera solución formal, sino fenomenológica y pragmática» (p. 25), para lo que apela a la perspectiva del lector, ya que «El texto fictivo resulta, pues, de modificaciones intencionales efectuadas por agentes, emisor y receptor de la acción comunicativa» (p. 36).

Ángel G. Loureiro, en su trabajo acerca de las «Direcciones sobre la teoría de la autobiografía», propugna el estudio de ésta «como un paradigma para una teoría de la textualidad que, estableciendo nuevos puentes entre texto y mundo, filosofía y literatura, puede ofrecernos una nueva visión de la naturaleza de la historia, del yo y del lenguaje» (p. 33). A continuación, y tras señalar las diferentes concepciones de la autobiografía en relación con el *autos*, *bios* y *grafé*, el autor pasa a delinear las coordenadas fundamentales de algunas de las más importantes tendencias teóricas por las que discurren los estudios autobiográficos hoy día, que van desde las radicales teorías feministas, hasta las deconstruccionistas, pasando por la pragmática.

«Stendhal: la autobiografía perpetua» es el título de la aportación de Francisco Javier Hernández, quien aborda el tema de la escritura autobiográfica en la obra stendhaliana, centrándose en las *Marginalia*, donde el autor nos da cuenta tanto de su evolución emocional e intelectual como de sus luchas internas; y la *Vie de Henry Brulard*, culminación autobiográfica en la obra del escritor. El profesor Hernández insiste a lo largo de estas páginas en el carácter constante de la escritura autobiográfica de Stendhal considerada por éste como «una segun-

da naturaleza, indisociable del placer de escribir» (p. 49), para autoco- nocerse. Ideas, por otra parte, no contrariadas sino complementadas por Juan Bravo (pp. 107-117), quien además incide en señalar el con- cepto de modernidad de la autobiografía stendhaliana.

En relación con la teoría de la autobiografía han versado algunos trabajos llevados a cabo con encomiable rigor crítico. Entre ellos, el que José Domínguez Caparrós dedica a exhumar las ideas de Bajtín sobre autobiografía; el que Fernando Cabo consagra a conciliar las nociones de autor y autobiografía; y el de M.^a Luisa Maillard sobre el tiempo de la confesión en María Zambrano. Otra serie de cuestiones teóricas han sido elucidadas a lo largo de estas páginas como la focali- zación en el relato autobiográfico, que estudia Fernando Castanedo; o las tipologías de las instancias narrativas, de las que se encarga Salus- tiano Martín.

Han sido más atentamente consideradas en estas páginas las diferen- tes modalidades de la literatura íntima. Comencemos por los relatos autobiográficos de ficción, que son los que más colaboraciones han suscitado y de los que importa destacar por su originalidad y penetra- ción el estudio que Elide Pitarello dedica al proceso de enajenación como pérdida de la individualidad que experimenta en su obra el poeta Juan Larrea; o la lectura crítica que Robin Lefere hace del pro- ceder de la práctica autobiográfica en los escritos de Claude Simon.

Merecen, igualmente, nuestra atención las lecturas críticas de textos como *Penúltimos castigos*, de Carlos Barral (Cecilio Díaz); *Luis Álva- rez Petreña* (Virgilio Tortosa) y *Declaración de un vencido* (M.^a José Navarro), de Max Aub; o la «Pequeña autobiografía» subtitulada «Carta a Ramón Gómez de la Serna», de Edgar Neville (M.^a Luisa Burguera).

Los relatos autobiográficos de ficción extranjeros están representa- dos por *Livret de famille*, de Patrick Modiano (Margarita Alfaro); *Stop- Time*, de Frank Conroy (M.^a Antonia Álvarez); *La autobiografía de Alice B. Toklas*, de Gertrude Stein (M.^a Jesús Fariña y Beatriz Suárez); y *Viernes de dolores*, de Miguel Ángel Asturias (Lourdes Royano).

Los textos autobiográficos de mujeres, que por lo general vienen siendo víctimas del olvido, reciben tratamiento en estas páginas. Des- tacan los estudios de Ángela Holguera sobre Christine de Pisan como ejemplo de autobiografía literaria femenina en la Edad Media; o el de Emilia Cortés acerca de las autobiografías y memorias de Pilar de Val- derrama, Josefina Manresa y Felicidad Blanc.

Tiene cabida en estas Actas otro grupo de trabajos que, participando del buen sentir de Darío Villanueva para quien la autobiografía puede darse en verso o en prosa siempre que exista narración, no dudan en calificar de autobiográficos algunos textos poéticos. Tal es el caso del poema de Juan Ramón Jiménez, *La transparencia*, Dios, la transparencia, tratado por Ana Recio desde la óptica de la transtextualidad; o el texto poético que abre la colección antológica de Gloria Fuertes, *Obras incompletas*, del que se ocupa Mario García-Page, el cual hace una lectura autobiográfica del poema desde un enfoque pragmalingüístico.

Otras modalidades autobiográficas son también atendidas en la obra. Entre ellas las memorias, en las que los contextos adquieren más relevancia que lo individual (aspecto que destaca Francisco Abad en su estudio sobre las *Memorias* de Baroja). Su importancia radica en el valor documental que poseen, convirtiéndose así en testigos de excepción del mundo cultural y literario de época (según ha visto Francisco Gutiérrez en su análisis de las memorias de Julio Nombela), característica esta última que comparte con los epistolarios (como parece haber visto Agustina Torres al tratar de las colecciones de cartas de autores publicadas en las dos últimas décadas).

Características diferentes presenta otra modalidad autobiográfica, el autorretrato lírico, cuyo objetivo consiste, según Juan Herrero, «en presentar a un destinatario determinado (externo o interno) los rasgos más significativos que constituyen la personalidad del sujeto enunciadador desde una perspectiva lírico-existencial» (p. 249).

Otra serie de trabajos versan acerca de la relación que la autobiografía guarda con otras parcelas como la antropología (Manuel González), la psicología (Carlos Soldevilla) o la crítica de arte (excelente trabajo de Anne M.^a Reboul).

Otros asuntos confieren interés a estas Actas: el documentado estudio sobre el yo oblicuo en la lírica medieval de Antonio Domínguez Rey; el trabajo que, consagra Matías Barchino a las narraciones autobiográficas de nuestro Siglo de Oro, el dedicado al epifonema en las *Sonatas*, de Emilio Pastor; el análisis durante el período modernista de la figura del poeta, de M.^a Dolores Romero; la semiótica autobiográfica en *Amores y Arte de Amar*, de Juan Antonio González; y el estudio sobre la influencia que el espacio físico ejerce en el individuo de Antonio Bueno.

Un excelente colofón pone fin a la obra. Se trata del apéndice elaborado por José Romera, que nos ofrece un muy completo repertorio

bibliográfico sobre la escritura autobiográfica en España en los últimos veinte años, que recoge tanto los textos de autores españoles y extranjeros en sus diferentes tipologías, como las críticas vertidas sobre ellos; además de la compilación de una serie de trabajos teóricos y críticos sobre la materia. Ello no hace sino poner de manifiesto que va siendo hora de arrinconar el tópico, siempre traído a colación, sobre la relativa escasez de escritos autobiográficos en España, en contraste con la profusión de tales obras en otros países con mayor tradición autobiográfica.

Agustina Torres Lara

PAREMIA (Revista de investigaciones paremiológicas dirigida por Julia Sevilla Muñoz). Asociación Cultural Independiente. Madrid, 1993. Nº 2, 284 págs. (Din-A4), 2.000 ptas.

Paremia es la primera revista española dedicada a las fórmulas sapienciales. Nace para contribuir a conservar estas joyas lingüísticas y para poner en contacto a quienes se muestran interesados por este tipo de enunciados. Creada, dirigida y financiada por Julia Sevilla, Profesora del Departamento de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid, en esta publicación colaboran, además de paremiólogos y paremiógrafos, filólogos, hispanistas, romanistas, etnólogos, traductores, teóricos de la traducción,... académicos, docentes, estudiantes y usuarios de estas unidades lingüísticas.

En marzo de 1993 salió el número 1, en el que una entrevista a Joaquín Calvo-Sotelo daba paso a diversos trabajos sobre los enunciados sentenciosos españoles y de otras lenguas, selecciones paremiográficas en una o varias lenguas, noticias, reseñas de Tesis Doctorales y libros. A este número de miscelánea sigue un número monográfico, pues recoge las Actas del *Coloquio Internacional «Oralidad y escritura: Literatura paremiológica y refranero»*, celebrado en Francia en noviembre de 1993 y organizado por el Departamento de Español de la Universidad de Orléans. Asistieron unos cincuenta participantes llegados de horizontes diversos, tanto por su formación como por su procedencia (mayoritariamente franceses y españoles, pero también venidos de Alemania, Bélgica y Portugal, o bien hispanoamericanos asentados en Europa).

Treinta y ocho artículos aparecen en este número especial agrupados en cuatro bloques, a saber: I. Función, estatuto y fuentes de las

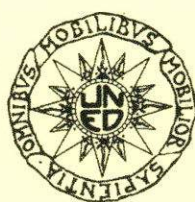
paremias: análisis lingüístico. II. Las paremias en la literatura: análisis textual. III. Las paremias en otras lenguas: traducción y análisis contrastivo. IV. Registros, vigencia y decadencia del refranero: sociolingüística.

Todos ellos presentan una variado abanico de subtemas que ponen de manifiesto las cuestiones paremiológicas que requieren ser investigadas.

El nº 3 se encuentra ya en prensa. Se trata de un número de miscelánea que contiene una entrevista a Louis Combet, artículos no sólo de prestigiosos paremiólogos como Wolfgang Mieder (Director de *Proverbium*, Universidad de Vermont), Temistocle Franceschi (Director del *Centro Interuniversitario di Geoparemiologia*, Universidad de Florencia) o Jesús Cantera (Profesor Emérito de la Universidad Complutense de Madrid), sino también de doctorandos y jóvenes investigadores españoles y extranjeros. Sirven de colofón a este volumen, además del capítulo de noticias y las habituales reseñas de trabajos y obras de índole paremiológica, una sección nueva («El refranero hoy») basada en la labor de campo cuya finalidad es recopilar los refranes y otras paremias empleadas en la actualidad o inventadas a imitación de la estructura del refrán.

Para mayor información o adquisición de ejemplares, se puede escribir a: *Paremia* (Julia Sevilla Muñoz). C/ Vandergoten, 8-2º F. 28014 Madrid.

Pilar Blanco García



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA