

SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

1993

2

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

SIGNA

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

1993

2

Instituto de Semiótica Literaria y Teatral
Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y
de Filología Francesa
Facultad de Filología

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

DIRECTORA
ALICIA YLLERA

SECRETARIO
MARIO GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ

COMITÉ DE REDACCIÓN

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

PATROCINADA POR LA JUNTA DIRECTIVA DE AES:

Alberto Álvarez Sanagustín, Jesús Corriente, José M.^a Paz Gago, Jorge Urrutia, Helena Usandizaga y Sultana Wahnnon

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

**Suscripción
y**

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

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA - Madrid

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

Depósito legal: M.34032-1992

*Imprime: Sociedad Anónima de Fotocomposición
Talisio, 9. 28027 Madrid*

Ilustración del Atlas Català (1375)

ÍNDICE

ARTÍCULOS

Jesús CAMARERO: <i>La página de Mallarmé o el signo material</i> ...	13
Teresa ESPAR: <i>Semántica interpretativa y teoría semiótica</i>	27
Luis Miguel FERNÁNDEZ: <i>Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)</i>	37
Esther FORGAS BERDET: <i>La puerta como texto (Semiótica textual de los graffitti de Universidad)</i>	57
Mario GARCÍA-PAGE: <i>El retruécano léxico</i>	71
Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA: <i>Las estrategias de la memoria: Julio Cortázar recordado por Mario Vargas Llosa (Análisis semiológico)</i>	83
Juan A. MAGARIÑOS DE MORENTÍN: <i>La recurrencia semiótica</i> ...	105
Alfredo MARTÍNEZ: <i>El problema del cambio, desde la diacronía al sistemismo</i>	113
Emilio PASTOR PLATERO: <i>El «discurso repetido» como marca de cierre textual en la prosa de Valle-Inclán</i>	129
Emilio RUIZ GRANADA: <i>El tiempo del descubridor: los naufragios de Cabeza de Vaca</i>	147

ESTADOS DE LA CUESTIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

Francisco ABAD: <i>Materiales para una semiótica de la cultura española (siglos XVI a XIX)</i>	157
José ROMERA CASTILLO: <i>Semiótica literaria y teatral en España: addenda bibliográfica V</i>	167

RESEÑAS

Luis BELTRÁN ALMERÍA: <i>Palabras transparentes, la configuración del discurso del personaje en la novela</i> . Madrid: Cátedra. 1992 (Dolores VILAVEDRA)	187
María Angeles RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: <i>Lenguaje de signos</i> . Madrid: Confederación Nacional de Sordos de España/Fundación ONCE. 1992 (Deborah DIETRICK)	193

ARTÍCULOS

LA PÁGINA DE MALLARMÉ O EL SIGNO MATERIAL

Jesús Camarero

(Universidad del País Vasco)

A Jan Baetens

En el mes de mayo de 1897 la revista *Cosmopolis* publicaba el poema «Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard» de Stéphane Mallarmé. En esta composición se ponen en práctica unos principios teóricos sobre el signo gráfico (tipografía incluida), sobre el volumen-libro (paginación) y otros componentes bibliológicos que resultan de absoluta novedad en el ámbito literario; donde precisamente siempre se utilizó la escritura y su inscripción en la página como método de elaboración de la obra, pero donde no se había hecho hasta ahora ningún intento para decir y mostrar eso mismo que se hacía y escribir utilizando los recursos disponibles, salvo quizá algunos casos aislados (y no tan intensos) como el de Laurence Sterne en su *Tristram Shandy*, en el siglo XVIII. Es decir que hasta aquella fecha la consideración del signo como entidad lingüística y escritural, como fenómeno de representación que además se escribe y representa al mismo tiempo, había sido prácticamente nula y lo que hoy llamamos «signo» (o mejor, la reflexión sobre aquello que produce significado o que es comprensible en el ámbito de los sistemas de significación) no era más que una nebulosa vacua sobre la que nadie se había detenido demasiado, bien por no considerar excesivamente la dimensión formal de lo escrito, bien porque se prestaba más atención al contenido, a lo representado por el signo (la lengua y lo evocado a su vez por ella, por ejemplo) y no ya tanto al signo mismo y su entidad específica. En este sentido, la obra de Mallarmé pre-

senta una factura, una forma, una configuración textual y escritural que no puede en principio dejar sin reflexión al lector y que, más allá de la lectura superficial o apresurada del lector no advertido o descuidado, obligaría a una reconversión de ideas básicas referidas al concepto de literatura, es decir, a una teorización inexcusable sobre el texto, la escritura, el acto de escribir y producir significado. Y más concretamente sobre una especificidad material del elemento signico, sobre una especie de referencialidad no buscada en lo externo al signo (que siempre es otra cosa que no es él), sino en su propia esencia, es decir, una actualización conceptual de todas las formas, funciones y performances que posee o que genera la entidad llamada signo. Porque, además, cuando de la escritura se trata, no se puede obviar fácilmente la cuestión de la inscripción del signo sobre un soporte, sobre algo que es palpablemente material, no se puede dejar de lado el fenómeno de materialización de una entidad abstracta que necesita cristalizar y conformarse perdurablemente. Al descender y depositarse sobre el soporte, ese trazo de la escritura que es la letra y el componente gráfico, adquiere entonces un aspecto o dimensión material que antes no tenía, de modo que podemos hablar ya de un objeto tangible e incluso transformable. A partir de aquí entramos en una consideración de lo literario que no es definible solamente por una relación del tipo escritura/lectura, sino que además debe completarse por lo menos con otras consideraciones (también de orden semiótico): la inscripción, la visualización, la materialidad, la legibilidad, el objeto-volumen (libro), etc. El texto, producto final de la escritura inscrita en/sobre el soporte-página, adquiere entonces una dimensión que va más allá de aquel mensaje representado y tiene como implicación más próxima el hecho de poder considerar el texto como un objeto material, cuyo funcionamiento no sería muy diferente al de otras producciones pictóricas o escultóricas, es decir, dotado ya de una *plasticidad* que antes no le caracterizaba precisamente. Esta plasticidad del signo escritural y literario no puede tener, sin embargo, el mismo grado que en las artes consideradas plásticas desde siempre, porque la materialidad del signo carece de la motilidad del óleo, le falta la ductilidad del bronce fundido, no se deforma, ni permite una modelación a mano; pero es plástico, porque adquiere formas muy diversas (el tipo y paso de letra, densidad, enfatización, giro sobre el eje de la página), puede tener apariencias variadas (tintas, páginas en negro, sobreimpresiones con otros signos), se combina a veces con elementos pictóricos (líneas, trazos) y se deposita sobre un soporte cuya textura, densidad o color no tienen prácticamente límites. En este sentido, el Diseño Gráfico por ordenador está demostrando que es posible la manipulación de cualquier forma hasta límites inimaginables y el signo escrito no es una excepción, sino más bien el objeto primero y más importante de este nuevo sistema de creación por medios informáticos, de modo que se puede afirmar que el grado de manipulación de la «materialidad» de ese signo puede alcanzar los niveles de las otras artes plásticas, sin envidiarles además los logros conseguidos gracias al *software*.

«Un coup de Dés...» es un texto configurado de acuerdo con unas pautas específicas de inscripción en el soporte (las páginas del volumen, del libro). Una vez abierto el libro, la página izquierda queda vacía para dejar que el título se coloque en la página derecha, pero sólo parte del título y nada más que ese fragmento, porque el texto realmente empieza al pasar la hoja y ver las dos páginas siguientes simultáneamente. Este primer plano sobre el que se realiza la visualización está constituido entonces por dos páginas numeradas de modo distinto y cosidas (o pegadas) en el lomo del volumen. En la edición de las obras completas de Gallimard/Pléiade (así como en otras ediciones y traducciones) el texto se organiza siempre del mismo modo y el trabajo del maquetista deberá respetar una serie de pautas muy precisas a la hora de componer las galeradas. A lo largo de veinte páginas (es la extensión ideal de la obra para el autor), desde la página 458 hasta la 477 (ed. Pléiade), las páginas se organizan por parejas en cada nuevo paso de hoja, de modo que obtenemos diez dobles páginas que Mallarmé utiliza también como unidad de composición.

LA ORGANIZACIÓN DEL TEXTO

La organización interna del texto se realiza en base a dos componentes. El primero de ellos, la página, no deja de ser el habitual, pero su tratamiento específico demostrará capacidades ignoradas o no utilizadas hasta la fecha de 1897. El segundo es el *clinamen* junto con sus distintas variantes, efecto plástico y dinamizador del texto y de la página, artificio (común en algunos textos oulipianos de G. Perec) que consiste en utilizar la misma escritura para representar además la trayectoria de lo escrito y, básicamente, la «inclinación» o deriva que resulta del fenómeno escritural occidental al disponer los signos de izquierda a derecha y de arriba a abajo. La organización del material escritural (las palabras, los versos, más como unidades de consumo visual que como estructuras sintácticas) no es típica, no pretende construir estrofas ni otro tipo de esquema preexistente, al contrario, desea poner en evidencia que se trata de un material «a disposición», que es utilizable, que de hecho lo está manipulando, que hay un modo de decir poesía por medio de una «sintaxis» nueva y diferente.

La página ha acompañado y sigue acompañando todo acto de escritura. Todo signo escrito es permanente gracias al soporte que lo contiene de algún modo y ello puede definir un tipo de relación entre el mismo signo y el soporte sobre el que se inscribe. De tal manera que Mallarmé manipuló o alteró esa relación cualitativamente, obteniendo un juego lectural basado en las posibilidades de disposición y combinación que ofrece siempre el trabajar con un volumen (libro). En la página III, «LE MAITRE» no busca seguir su frase por debajo, en su misma página, sino que tiende espontá-

neamente (cálculo y provocación, no azar) a continuarla en la parte derecha, en una página distinta (463 y no ya 464); además, encuentra enfrente no uno sino dos versos con los que puede combinarse perfectamente, eligiendo el primero o el segundo de ellos sin que por ello se altere otra cosa que la sublime capacidad de generar sentido a raudales en un efecto de espaciamiento o dispersión de la lectura, que ya no utiliza la linealidad consecutiva para producir significado, sino que juega a deslizarse por el soporte buscando nuevas posibilidades de asociación de significantes. Entramos pues en una sobredimensión combinatoria de esta disposición del plano lectural que contiene dos páginas en vez de una; en todo el texto constituido y contenido en estas dos páginas de la página III, se producen multitud de posibles combinaciones: «LE MAITRE» tiene dos versos enfrente a la derecha, «surgi...» dos o tres a la derecha, «que se...» encuentra el verbo también a la derecha, «comme on...» tres versos a su derecha, «l'unique...» tiene enfrente «être...», seguido de «Esprit» y tres líneas más, para volver luego a la izquierda con «hésite», el verso debajo de él y luego a la derecha, volviendo de nuevo la izquierda con «plutôt» y el *clinamen* de su misma página 463. Contrariamente a lo que ocurría en la página anterior (en la que se apologizaba del *clinamen* y de la transgresión de la página-soporte), en la página IV hay una búsqueda de la estructura horizontal de la escritura y, en cierto modo, una recuperación del verso convencional, aunque se reconoce en todo momento la factura o modo de hacer mallarmeana; al final de la página 464 (la de la izquierda del plano lectural) «folie» lanza una proyección o conexión hacia la otra página, en la que encontrará el verbo «N'ABOLIRA», pero no el comienzo de esa otra página (es decir, arriba) sino justo al final de ella y transgrediendo igualmente la disposición del signo en el soporte y el orden interno que organiza la lectura normal. El mismo autor, en su prefacio al poema adelantaba ya que no se trataba de «traits sonores réguliers ou vers» —como pueda ocurrir en la poesía convencional— sino que se trata según él de «subdivisions prismatiques de l'idée» (1945a: 455). En la página VI, «sauf», junto al hemistiquio de la costura de ambas páginas —con todas las precisiones de que da cuenta Papp (1989: 193-206) respecto al fenómeno bibliológico—, es el anuncio de una cita sin puntos suspensivos, ni dos puntos, ni comienzo de comillas en el otro lado; es simplemente decir que se dirá el texto de ahí al lado (por desplazamiento en el espacio del soporte, dentro del volumen), saltando por encima de la costura (que aquí casi ejerce funciones de signo tipográfico). Un trazo puro que viene a unirse en un tándem tópico con el otro texto, dando lugar a la locución adverbial con valor conjuntivo «sauf que», que se lee de un tirón como si nada existiera en medio. Así se produce la fusión de dos miradas del volumen en una sola o lo que es lo mismo, la desaparición de un modo de organización interna del volumen y su sustitución por un único plano de lectura, en el que lo que cuenta es ese plano conformado por dos páginas desplegadas (el volumen abierto, la obra «abierta») y cuya costura se hace invisible, aunque tanto el escritor como el lector sean conscientes de su existencia y ello llegue a contar en algunos

momentos de la creación y su consumo. En la misma página, «plume solitaire éperdue», en cursiva, prácticamente aislada como frase en medio del blanco vacuo de la página izquierda y casi contradicha por ese «sauf», al límite del hemistiquio que permitirá el acceso al otro lado («sauf» está más ligado al texto de la derecha que a la frase que intenta delimitar), no es una entidad lingüística común, no constituye un significado representativo de una idea, es puro signo, es una pluma peligrosamente aislada en medio del soporte; sólo el «sauf» marginal y huidizo podrá proporcionar una posibilidad de ayuda. Así se constituye el acto meta-representacional de esta escritura, del verdadero «coup de dés» que es la apuesta por la obra, sobre todo cuando las circunstancias son tan adversas y cuando se es consciente de que la limitación es nada más y nada menos que el Todo, el azar infinito. En la página IX, la frase: «RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU», tendida de un extremo al otro del plano lectural, está estructurando todo el texto al mismo tiempo que organiza los diferentes trayectos del ojo y de la lectura, fijando un posible precedente del poema «Pectoral primero» de J. Cortázar (1985: 269-271): en este poema «en árbol», que ocupa también dos páginas del mismo plano visual y lectural, dos frases, «en su lecho de arena se adormece / una mujer desnuda en una playa», son el punto de partida de otras frases o versos que surgen de ellas mediante la trayectoria marcada por unas flechas. De este modo, el texto matriz de los dos versos iniciales de Cortázar así como la frase de Mallarmé citada un poco más arriba vienen a convertirse en elementos generadores y organizadores de un entorno textual más complejo, logrando estructurar además la significación mediante recorridos debidamente calculados a partir de los datos del soporte. En la misma página, la repetición de «LIEU» deja insistir sobre la idea misma del espacio sobre el que se produce la inscripción, el soporte permite la alusión que se hace a su uso mediante la ubicación del otro espacio de los signos. La estrategia de la frase-verso tendida de un lado a otro se vuelve a repetir en la página X, con «EXCEPTÉ PEUT-ETRE UNE CONSTELLATION», combinado con un *clinamen* suave en la parte izquierda que va deslizándose hacia la derecha, como buscando el cierre del poema en la frase final, del mismo modo que el título diseminado (véase más adelante) recorre todo el poema.

En la página II, «Abîme», nombre casi propio con A mayúscula, indica un momento clave, una pauta en el texto al mismo tiempo que habla del (se refiere al) *clinamen*, estructura o forma del texto que sirve de meta-representación (Ricardou, 1987: 5) del fenómeno mismo de la escritura. Y nótese que en la misma estrofa (si se puede hablar en estos términos) aparecen otras dos palabras que tienen relación con el fenómeno antes descrito: «inclinaison» y «aile», de nuevo el contenido referido por el signo se funde con las estrategias performadas sobre el soporte. Gracias al *clinamen* se puede escribir y leer pasando de una página a otra, venciendo la barrera de división entre las páginas numeradas en el volumen; puede así más la disposición inclinada del texto (el *clinamen* de la escritura como efecto visual-

pictórico) que el sentido normal y horizontalizado (occidentalizado, también) de la lectura. Se cumple también de este modo cierta pauta creativa del poeta, que se «conforma» con rellenar «tan sólo» un tercio de la página. Por ello el espacio en blanco adquiere un sentido inesperado, aunque calculado (y eso que siempre estuvo allí): ayudar a que el *clinamen* reproduzca lo más perfectamente posible el recorrido del ojo por el soporte, organizando los materiales depositados sobre su superficie. En la página derecha (461), «dresser le vol» (con dificultades...) viene a explicar la posición horizontal recobrada, una interpretación que sin duda puede ser completada por la valoración de una metáfora aérea y abismal, cuyos términos de representación mental encuentran sobre el soporte-página una organización de los signos configurada según formas que representarían una ala, el descenso, el horizonte, etc. En la página VIII se nos propone la visualización de cierta diseminación o dispersión de sus componentes. Dos *clinamena* ordenan el texto repartiendo desigualmente las masas de material escritural. Por cierto que esta descompensación de masas no tendría otra función que el poner en evidencia el cambio de unidad de soporte, es decir, que se anula la frontera de separación de las dos páginas de un solo plano lectural (tén-gase en cuenta que para el ojo ambas páginas tienen el mismo valor visual y que la lectura es una pauta añadida que cambia con las culturas). El primero de ellos, que comienza con «C'ETAIT» encima de «issu stellaire», es ya un mensaje casi cerrado y terminado que encuentra una aposición completa en un bloque a la derecha, donde se alternan las mayúsculas y el «bas de casse» casi con regularidad aritmética. No hay casi sensación de oblicuidad por la casi total tabularidad de la p. 473 y porque el texto de la izquierda se alinea junto a la costura divisoria como si se tratara de una glosa marginal o cita muy transitoria. En el segundo, destaca, en grandes mayúsculas, la cuarta parte del título diseminado, «LE HASARD», que convierte el imperfecto del primer *clinamen* en el condicional hipotético de «CE SERAIT». Aquí la oblicuidad es fácilmente consumible pues el *clinamen* ya tiene una disposición inclinada en la parte izquierda, con lo cual la presencia de «LE HASARD» atrae rápidamente el ojo y se transcurre así más suavemente hasta la parte final —en cursiva—, donde el tema de la pluma parece cerrar un proceso circular inaugurado anteriormente. En la página III, un *clinamen* de la parte izquierda deja vacilante el término «un» junto a la costura, permitiendo el juego combinatorio doble con «envahit» y «coule», o quizá pudiendo buscar también el sustantivo que se encuentra justo debajo y uniendo con otro *clinamen* de elevado lirismo y conformando un trayecto válido, aunque no único, que el lector puede recorrer a placer gracias a un punto de partida muy polisémico con el que es fácil viajar por el texto. A lo largo del texto se detectan algunos *clinamena* abreviados o aligerados, ya sea por su extensión o por el impacto visual que producen; hasta tal punto que no sería excesivo considerar como *clinamen* la presencia de «N'ABOLIRA», en solitario en la página 465 y arrimado al rincón inferior izquierdo. Como no termina la página precisamente, al dejar el rincón opuesto en blanco (por donde fluirá la página siguiente), «N'ABO-

LIRA» pertenece más a la página 464 que a la 465 (donde sin embargo se inscribe), pues la fuerza lectural ejercida por la disposición del *clinamen* le obliga a esta nueva adscripción absolutamente lógica y funcional si trabajamos siempre con el criterio de la página IV y no tanto con la división tradicional que quisiera reducir el impulso expansivo inherente a la escritura. En la página V desaparecen las páginas 466 y 467 como si se sumergieran en el abismo blanco del soporte. Se trata de la escritura más subrayadamente oblicua de cuantas constituyen este poema, una delación del *clinamen* por ese «COMME SI—COMME SI» que atraviesa el texto y la página al mismo tiempo que sugiere una hipótesis o propuesta. La cursiva del «bas de casse» incita/invita al consumo ávido de esa oblicuidad radicalizada hasta el extremo, cualquier dimensión tendente a la verticalidad queda así definitivamente anulada y sólo hay entonces una posibilidad: leer en una dirección oblicua-horizontal, veloz, ansiosa por encontrar de nuevo el inicio del texto en el otro «COMME SI» final, para cerrar/abrir el círculo de esa abducción propuesta al lector sin condiciones. «COMME SI—COMME SI» es también la figura del eco, de la especularidad por antonomasia, una rima plena de un lado a otro de la página total, del abismo, del mundo, «como si» de una cosmogonía de palabras se tratara. Se produce entonces la instantaneidad típica del consumo visual, una simultaneidad provocada por el rápido desplazamiento del ojo de un extremo a otro y que casi ignora la lectura detenida de cada palabra del texto, al mismo tiempo que recibe el impacto de una imagen geométrica y arquitectural antes que la traducción de los significantes a los objetos pactados. El verso «RIEN—N'AURA EU LIEU—QUE LE LIEU» de la página IX constituye, además de un caso peculiar de diseminación, un intento de estructurar el texto de la página en su totalidad con un solo movimiento que atraviesa todo el espacio del plano. Con cierta gradación de sus tres partes además. De modo que la frase, nueva negación del azar, parece referirse al mismo trámite del poema (véase idéntico caso para el título), lanzado, como también lo fue el dado, a un destino indecifrible e infinito en el que sólo habría el texto y lo blanco, la escritura interactivada con su soporte. Otra frase, otro verso, en la página X, «EXCEPTÉ—PEUT-ETRE—UNE CONSTELLATION», construye también un *clinamen* con las mismas características, aunque más disimulado, por su integración más intensa en el conjunto del texto. Tal como ocurre en el escalonamiento abismal del *clinamen* «veillant-donnant-roulant-brillant», donde la disposición formal obtiene la colaboración de una homogeneidad morfológica de los significantes. En la página VII, a la derecha (p. 471), «rire—que—SI» constituye un *clinamen* esquelético, gradual y cuidadosamente estructurado, mientras el resto de la parte derecha parece establecer una alineación vertical con la «inexistente» costura del volumen, aunque el recorrido de la lectura difumine un tanto su consumo vertical. De esta manera se propone un juego de doble sistema de lectura, pues la ignorancia o no de la costura —como signo que cuenta o no en la estructuración del texto de la nueva página— hace que se vacile un tanto a la hora de elegir la trayectoria lectural, lo cual no es algo limitativo, sino la expresión primera de la polisemia y la potenciación de la capacidad significativa del texto.

LOS JUEGOS TIPOGRÁFICOS

Cuando de la forma y materialidad del signo escrito se trata, no se puede obviar detalles que, normalmente, ni siquiera se citan en una edición crítica y mucho menos por supuesto son sabidos por el lector. Se trata de la tipografía. Como si fuera algo extraño al libro y al texto, parece que el trabajo correspondiente a la tipografía fuese una cuestión de imprenta solamente. El propio Mallarmé escogió el tipo Didot (Papp 1989: 194), con variaciones de cuerpo que van del 10 al 60. Lo cual no es excesivamente llamativo para el lector de hoy, ya que el carácter Didot se parece mucho a una Times New Roman, tipo corriente y de uso frecuentísimo en los textos actuales. No así respecto al cuerpo pues, mientras que el cuerpo 10 es el más corriente, los cuerpos 24 y, sobre todo, 60, no son muy utilizados, como no sea para títulos o portada. La clave tipográfica de «Un coup de Dés...» consiste pues en continuas alternancias redondilla/cursiva, minúscula/mayúscula, cuerpos 10/24/60 que, además, organizan trayectos de lectura que pueden ser autónomos, dando lugar a combinaciones poco usuales, como una especie de «sintaxis tipográfica» (Butor 1964: 149-151) o partitura musical (Michaud 1971: 201) y tal como el mismo autor había previsto y explicado en su prefacio al poema: regulación de la entonación, subrayar el valor semántico, etc. Pocos años después, la poesía visual utilizará estas pautas como referencia para la creación.

El título diseminado, por ejemplo, se unifica en un cuerpo 60 de mayúscula. De este modo, su inscripción imbricada cuidadosamente en cuatro lugares diferentes del texto no es algo problemático, sino la auténtica espina dorsal de ese organismo llamado «Un coup de Dés...», ya que asegura la presencia del título (no repetido) a lo largo del poema y su mezcla efectiva con los otros signos que constituyen el texto. Otra unificación, esta vez de cuerpo 24 en mayúsculas, se utiliza para organizar la frase tendida de un extremo a otro de la página IX: sólo la tipografía resaltada permite esta lectura. En la página I, la homogeneidad de la mayúscula, salvo la variación de cuerpo 60/24 debido a la presencia de «JAMAIS» (fragmento del título), subraya la apuesta por la infinitud del lanzamiento, del comienzo desde la nada, del surgir del texto desde la atemporalidad del soporte blanco y vacío. Frente a la utilización típica de la redondilla, la página V presenta todo su texto en cursiva (incluidas las mayúsculas de cuerpo 24), como ayudando en la tarea del *clinamen*. Inclinación de la escritura, del texto y de la letra que, además, se continúa en las páginas VI y VII en su totalidad, para frenar su alocada marcha, de repente y frente a la costura del volumen, en la mitad de la página VIII. Esta característica de velocidad y tendencia progresista-textual de la cursiva (unida al *clinamen* en muchos casos, además) se reúne con la expresión de la hipótesis, del azar, de la posibilidad incierta en el infinito que supone toda apuesta y se recoge perfectamente en expresiones de hipótesis (p. V: «COMME SI»), de condición (p. VII: «SI») y de posi-

bilidad (p. VIII: «CE SERAIT»), así como en temas muy determinados (la cifra, el azar) o el (ab)uso del subjuntivo (p. VIII, entre la cifra y el azar).

EL SOPORTE: LA PÁGINA

En el acto de la lectura lo que importa es el signo, lo escrito, lo descifrable por el saber leer; no interesa el no-signo sobre el que se realiza la inscripción del trazo. Ese no-signo que es el soporte tiene sin embargo para Mallarmé una importancia vital, pues el *leitmotiv* de «Un coup de Dés...» consiste precisamente en manipular su funcionamiento y alterar las relaciones que mantiene con el signo inscrito. Las dos páginas que siempre tenemos ante nosotros cuando abrimos cualquier libro no son dos, sino una, porque lo que se ve es un objeto plano, blanco (con trazos inscritos) sobre el que nuestra mirada puede desplazarse, un espacio, uno, delimitable como unidad y analizable como tal (aunque hagamos referencia a veces a las dos páginas, numeradas eso sí, que es como se estructura el volumen). Pero lo que vemos y que podemos leer es una página, una unidad. Ya Mallarmé, en su prefacio al poema (1945a: 455) hablaba de esa «página» cuyo consumo simultáneo e instantáneo adquiere, además, el protagonismo de la composición, pues el verso ya no es aquí la unidad de referencia. Desde el momento en que se convierte en un sistema que ayuda en la tarea de la significación, la página se hace signo; un signo muy específico de 57 x 38 cms. (en la edición original) y que obliga a una lectura diferente, no lineal, sino dispersa, no caótica, sino espacial, porque ya no hay un orden lectural único que vaya instituyendo el sentido, sino una lluvia de sentidos múltiples que se entrecruzan formando una red o tejido, un texto. El papel recoge la huella (Mallarmé 1945c: 369), pero en este caso no se trata solamente de un signo más, porque la escritura se asocia a los márgenes, a los espacios en blanco, se hace dispersa y expansiva, se interactiva totalmente con la sustancia albísima de la hoja de papel, de modo que ambos, trazo y papel, formarán un nuevo signo que se deja recorrer por la mirada. Inmediatamente después vendrá la lectura y el signo gráfico será consumido (sustituido por lo que representaba), pero quedará siempre el soporte con los trazos del *opus nigrum*.

EL TÍTULO: DINÁMICA DE DISEMINACIÓN

El título de *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* no es solamente un título. Ya desde la primera página de la obra, «UN COUP DE DES», primera fase o entrega al soporte del material del título, pone de

relieve la fuerte interactividad con la hoja blanca: ha quedado vacío todo el espacio de la izquierda, apenas 4 cms. sirven para separar ese fragmento del título de la costura apenas perceptible o conocida, sólo destacan unos trazos de letra Didot mayúscula de cuerpo 60... El título, que no es el título, denuncia el vacío y el soporte no ya como potencialidad para un posible texto que allí podría inscribirse, sino como acto mismo que significa: aquí no hay otro texto que no sea el título que no sea ya este mismo soporte. Pero se trata de un título ficticio (Derrida 1972: 71), un «pars pro toto» de una secuencia textual extendida y diseminada a lo largo de toda la composición. En este sentido el poema titulado «Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard» podría muy bien reducirse a una frase negativa y negadora de lo infinito que es el mismo título, pero que también está en el poema entero, ya que forma parte de él en cuatro fases o inscripciones específicas y, además, adquiere una función real e importante para la escritura/lectura. Esta iteración discursiva de los *topos* incluidos en el título-poema constituye una constricción lectural que produce un impulso re-escritural, es decir, el lector tiene ante sí una estructura deconstruida y manipulable; y es obvio que la capacidad de re-escritura aumenta a medida que los componentes del texto (las cuatro piezas del puzzle-título imbricadas con todo el tejido textual) son más detectables (cuerpo 60) y que el lector puede intervenir más fácilmente con una consigna escritural a partir de esas mismas estructuras propuestas en el texto.

Caja de página:

1/4

UN COUP DE DES

1/2

3/4

JAMAIS

LE HASARD

N'ABOLIRA

Como bien puede verse, las diferentes fases del título no se inscriben en el mismo lugar de la página. Se trata pues de una combinatoria interesante respecto de la reflexión (inédita hasta entonces) sobre el soporte y su función en la composición textual. Como si se insistiera en obtener un título o algo que efectúe esa misma función, «UN COUP DE DES», en la p. 457, antes del comienzo del poema pero ya dentro del poema, tiene una página en blanco por delante y otra por detrás, aislando en cierto modo esta fase de la inscripción del título y permitiendo su consumo como función del título, pero sin perder la interacción con las otras fases ni quedarse fuera del andamiaje del texto. Este título que es un texto que se inscribe por cuatro veces en el texto, constituye por sí mismo toda una sintaxis ondulatoria, una composición aislada y musical (Butor 1964: 149-150) encofrada en un todo dinámico, una partitura de formas dispuestas e inscritas para

funcionar con un criterio nuevo y plástico, más propio de un producto gráfico y figurativo (un cartel por ejemplo) que de una composición lírica. La novedad y el hito mallarmeños son esto precisamente.

LOS ESPACIOS EN BLANCO

En ausencia del texto la página blanca importa mucho y provoca la significación obligada del soporte, es decir, el soporte también es signo. Si el signo gráfico escritural representa la palabra, la voz, el decir algo, el espacio en blanco es el silencio, el vacío, la ausencia. Estamos pues ante una dinámica lleno/vacío, presencia/ausencia, en la que por un lado el signo requiere previamente el vacío para llenar algo que no era, y por otro, una vez que el signo se ha inscrito, el vacío sigue presente de algún modo por medio de esos espacios en blanco entre signos gracias a los cuales es posible leer, pues de lo contrario tendríamos una hoja negra, atiborrada de signos apiñados, sobrepuestos, tachándose los unos a los otros; el espacio en blanco delimita el signo gráfico tanto o más que el trazo. Pero en «Un coup de Dés...» la dinámica del espacio en blanco alcanza niveles nunca vistos. No se trata ya solamente de las dos páginas vacías delante y detrás del título, sino de la vasta extensión (2/3 del texto total) que llega a ocupar la ausencia de signos gráficos inscritos; lo cual además no es considerado como algo extraordinario, pues Mallarmé (1945a: 455) lo justifica totalmente en su prefacio: «je ne transgresse cette mesure, seulement je la disperse». La página 458, justo detrás del fragmento del título que funciona como título, es una página en blanco, su texto es el no-texto que significa el soporte y la separación del título y el poema, que dice una pausa, ya que se trata de la no-escritura y que se ralentiza el consumo del texto interponiendo un fragmento de espacio (la página blanca) entre el título y el *incipit* del poema que, además, es otro fragmento del título. La presencia y funcionamiento de la página en blanco, antípoda de la página negra del *Tristram Shandy* de Sterne supone un grado de la escritura en el vacío, una apuesta contra las leyes vigentes de la representación de la lengua que, aquí, es un elemento más de un discurso multifuncional lingüístico, plástico, arquitectónico y muy cercano al tipo de representación operativo en pintura; su fusión simbiótica con la representación estándar constituye un gesto escritural revolucionario sin precedentes. Si la página escrita responde en esencia a un funcionamiento visual de lleno/vacío, Mallarmé desafiará las leyes vigentes del texto, de modo que en la página IV podamos encontrar una ruptura de la especularidad contrapuesta (línea frente a línea) típica de cualquier escrito: masas de texto muy estratificadas a la izquierda (la página 464 se parece excepcionalmente a una página normal) frente al desafío vacío de la derecha, que presenta tan sólo el soporte con la inscripción de «N'ABOLIRA» en el rincón inferior izquierdo, como acabando el texto de

la página anterior. Este mismo tipo de descompensación provocada por el efecto visual se repite en casi todas las páginas del poema, con mayor o menor impacto, y será especialmente significativo (y signifiante) en las páginas 468 (al forzar una oblicuidad protagonizada e impulsada por el *clinamen*) y 476, donde un *clinamen* llega a vaciar la página, provocando la «huida» del texto hacia la derecha, pero sin la aceleración del caso anterior, pues sólo se pretende un vertido de grafos de una página a otra (estamos en un mismo plano espacial), para mostrar eficazmente la dinámica lleno/vacío y la capacidad signifiante del soporte.

El poema «Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard» no es un poema, es un verso único tendido de un extremo a otro de un espacio, de un volumen, la obra, el libro. Una «palabra absoluta» (Derrida 1974: 368-379), en vez de estructuras reiterativas de versos superpuestos los unos sobre los otros para representar engañosamente el «éter transparente» (Derrida, ib.) de un mensaje que se quiere trascendente. La linealidad tradicional del mensaje lírico se transforma aquí en una contigüidad rigurosa y organizada, cuya pretensión diseminadora no es rebelarse contra un orden establecido, o no sólo esto, sino sobre todo mostrar una nueva relación compositiva y distribucional, como bien lo demuestra por ejemplo el título articulado con todo el texto. La tentativa de Mallarmé en este «coup de dés» va más allá (o quizá más acá) de la literatura y constituye todo un tratado sobre la escritura y su inscripción, sobre el signo y sus relaciones con el soporte. Cuando hablamos de que el soporte es un plano y que sobre él se inscriben los signos, es evidente que nos estamos refiriendo, en cierto sentido, a la técnica de los signos de la pintura. Que la escritura no ha seguido el funcionamiento habitual o convencional que suele tener en la página de un texto literario y se ha desviado hacia un comportamiento que tiene que ver más con una dimensión plástica o, lo que es lo mismo, que la escritura ha sacado a la luz todas las capacidades de su dimensión gráfica, donde la organización del material signico escritural supone una inscripción basada en las pautas siguientes: a) la unidad de soporte es aquí el plano de un volumen abierto, por tanto la división en páginas (varios planos contiguos sin relación formal entre sí) que funciona tradicionalmente en el libro es sustituida por una unidad diferente y de mayor operatividad; b) el depósito de la escritura sobre ese plano no se guía por una sintaxis típica ni por una disposición en líneas estándares, sino que utiliza la tipografía para compensar/descompensar la construcción del espacio producido en/sobre el soporte, organiza la frase o las secuencias sintagmáticas buscando ecos, resonancias, especularidades, significaciones atípicas, etc. Se escribe por tanto como se pinta. Los resultados son espectaculares y se obtiene un texto altamente signifiante en el que el lector-visualizador dispone de un aparato complejo (que no complicado) a efectos de la consecución de múltiples significaciones. *Opera aperta* hasta el extremo que no duda en permitir y provocar otras actuaciones además de la lectura. La significación, además de desgajarse de las palabras, viene inducida por efectos sensoriales (visua-

les, táctiles) que tienen como referencia un signo materializado en una realidad física obviada convencionalmente por la escritura/lectura, pero que aquí es la protagonista de una dimensión plástica revolucionaria. Además, Mallarmé ha ensayado con éxito una especie de «poemización» de la *dispositio*, una sintaxis de la materialidad textual que utiliza los componentes escriturales para obtener una significancia (*signifiance*) de ese texto diseñado de forma distinta. La lectura será diferente entonces: además de leer de modo convencional, habrá que visualizar masas de texto relacionadas por una proximidad flagrantemente buscada, se perderá la linealidad lectural del texto y recorreremos el plano del volumen abierto con itinerarios inéditos y sorprendentes; lectura tabular, lúdica y polisémica, cuya suma significativa total nos parece más rica y atractiva. Porque el texto aparece como deconstruido, mostrando su organización y funcionamiento y poniendo a nuestra disposición componentes que podrían ser utilizados como matrices para ulteriores actos de re-escritura. El texto ha descubierto así su faceta de entidad que puede travestirse en forma icónica, como el *clinamen* o trazo inclinado compuesto de material textual que no duda en representar, como una mancha sobre la hoja, la deriva típica de lo escrito.

Referencias

- BUTOR, M. (1964): «Le livre comme objet». En *Essais sur le roman*. París: Gallimard.
- CORTÁZAR, J. (1985): *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Alfaguara.
- DERRIDA, J. (1972): *La dissémination*. París: Seuil.
- (1974): «Mallarmé». En *Tableau de la littérature française*, vol. III. París: Gallimard.
- KRISTEVA, J. (1974): *La révolution du langage poétique*. París: Seuil.
- MALLARMÉ, S. (1945a): «Préface pour Un coup de Dés...». En *Oeuvres Complètes*. H. Mondor y G. Jean-Abry (eds.). París: Gallimard/Pléiade.
- (1945b): «Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard». Ib.
- (1945c): «Quant au livre». Ib.
- MICHAUD, G. (1971): *Mallarmé*. París: Hatier.
- PAPP, T. (1989): «De la page mallarméenne à l'écran poétique». En *Le texte et son inscription*, R. Laufer (ed.). París: Eds. du C.N.R.S.
- RICARDOU, J. (1987): «Eléments de Textique I». *Conséquences* n.º 10.

SEMÁNTICA INTERPRETATIVA Y TEORÍA SEMIÓTICA

Teresa Espar

(Universidad de Los Andes, Venezuela)

1. INTERPRETACIÓN

La semántica interpretativa de Katz, Fodor y Postal (1983) no es una teoría semántica. La llamada semántica interpretativa de François Rastier (1987), se presenta como una teoría semántica. Un cuarto de siglo separa una proposición de la otra sin que nos sea permitido justificar esta homofonía partiendo de posiciones comunes de carácter epistemológico, teórico o metodológico. Precisamente la lingüística de esta época nos tiene habituados a este paradójico extravío, porque una cosa es *semántica interpretativa* y otra, muy diferente, *semántica interpretativa*, como señalábamos al principio.

Interpretación no es, no dice lo mismo; un mismo sonido no es un sentido único; hay una expresión para varios contenidos o una forma con otra función comunicativa. El concepto de interpretación es utilizado en semiótica en dos sentidos muy diferentes que dependen de los postulados

de base a los que se refiere ¹ y sobre todo de la idea que se tenga de la forma semiótica. Posner (1978: 71) la define como una actividad que hace explícito lo que está implícito en un texto dado.

La semántica generativa sigue la concepción clásica propia de las escuelas polaca y vienesa de lógica. Esta concepción opone la forma al contenido (o *fondo*) y postula que todo sistema de signos puede ser descrito de manera *formal* haciendo abstracción de su contenido: de este modo una lengua natural podrá ser descrita como un sistema de expresión —siguiendo la terminología hjlemsleviana— susceptible de recibir posteriormente una *interpretación* semántica. En semántica generativa ésta tendrá como finalidad elaborar reglas de carácter formal que asignen una interpretación semántica a las estructuras profundas que son de carácter sintáctico, es decir, desprovistas de significación. Estas reglas no pueden sino reposar en los conceptos epistemológicos de gramaticalidad y aceptabilidad, que nada aportan a la resolución de los problemas de una teoría semántica.

Para la tradición saussuriana, sobre todo para aquella lingüística cuyos fundamentos epistemológicos provienen de la fenomenología de Husserl, un signo debe ser definido por su significación entendiendo la forma semiótica como *significancia*. *Interpretar* no será, entonces, atribuirle un contenido a una forma, sino producir una paráfrasis, traducir una unidad significante de un sistema semiótico en otro; esta concepción parte de la postura que defiende la correlación entre los planos de la expresión y del contenido.

Luis Hjlemslev entiende por *interpretación* el hecho de atribuirle un *uso* a una forma semiótica en el sentido en el que se puede entender en las semióticas estéticas; así interpretar será reproducir o ejecutar (interpretación de una obra de teatro o de una obra musical, por ej.). De ahí que este autor pueda afirmar que ningún sistema semiótico es, en principio, interpretado y que todos son interpretables.

Cuando de lo que se trata es de producir *un modelo teórico* de la competencia del enunciatario, la interpretación tomará el sentido de lectura. La teoría semiótica describe la producción y la interpretación del sentido y nos proporciona, por un lado, un modelo de la competencia del enunciadador al describir el recorrido generativo de la producción del sentido; por otro lado, un modelo de la competencia del enunciatario que debería ser, naturalmente, interpretativa. Este componente interpretativo de la teoría semiótica dará cuenta de la re-producción del sentido en la *lectura*, entendida como puesta en correlación de los planos de la expresión y del contenido. Esta perspectiva diferencia también la gramática generativa y la semiótica europea. Para la gramática generativa las transformaciones que desembocan en la manifestación de las formas de base en las estructuras de superficie no

¹ Véase Greimas-Courtés (78 y 86: s.v. «Interpretation», «Herméneutique», «Lecture»).

conlleven modificaciones de contenido, mientras que para la semiótica, el recorrido generativo de la significación que supone el paso de las estructuras profundas a las de superficie, implica una suerte de ganancia, de aumento en el revestimiento semántico al pasar de una instancia *ab quo*, más abstracta, a una instancia *ad quem* mucho más rica en sus componentes; esta re-construcción de los niveles de articulación es su forma interpretativa.

En sentido corriente, la *interpretación* está también íntimamente ligada a la *hermenéutica*. La hermenéutica no es sino una disciplina interpretativa, referida esencialmente a los textos filosóficos y religiosos, que pone en juego las relaciones de éstos con el referente, con las condiciones extralingüísticas de la producción y lectura de esos textos. Hace intervenir el contexto socio-histórico y trata de desentrañar todas las interpretaciones aceptables de un discurso; sus criterios evaluativos incluyen una posición filosófica de referencia. A la interpretación *hermenéutica* no se le reconoce status científico ya que se propone realizar una suerte de lectura singular de cada texto original, haciendo intervenir las nociones de referencia y de sujeto discursivo. El sentido sería, además, inmanente al texto; la interpretación, fundada en la revelación, desvelaría lo que previamente habría sido depositado en él por Dios o por los hombres.

La hermenéutica contemporánea amplía sus territorios y nos remite a unos modos de interpretación de textos literarios o de otros textos que permiten llamarla *hermenéutica profana* y de vanguardia (Rastier 1989: 21 ss.) y que incluye al psicoanálisis neo-freudiano inspirado en el pensamiento de Lacan. Esta tendencia ha dominado los debates sobre la interpretación de textos literarios debido al extraordinario éxito de *intérpretes* míticos, entre los cuales citaremos como representante arquetípico a Roland Barthes (1973)². Lo más curioso es que esta hermenéutica *pulsional* se apoya en dos autores ilustres; por un lado, en el Saussure nocturno de los Anagramas y los versos saturnianos y, por otro lado, en Freud. J. Derrida con su teoría de la *diseminación* y Lacan con su teoría del *significante* son los líderes intelectuales, creadores de escuela, que responden a esta influencia y que hablan en parábolas.

Esta corriente, de lleno arraigada en la cultura occidental, nos acostumbra y nos deslumbra también con trabajos pioneros como los de Fónagy, Jakobson y Kristeva sobre el valor simbólico, por ej., de los fonemas y los sonidos. En versión lacaniana llamada *integrata* por Rastier (cf. supra), llega a ignorar las estructuras fundamentales de la textualidad particularmente en su nivel semántico, apoyando su estrategia interpretativa en la negación o mejor en el alejamiento del sentido del texto. El sentido y la significación se ignoran en nombre de la supremacía del significante.

² En este libro se encuentran los fundamentos de la hermenéutica de vanguardia que tanta influencia ejerció y ejerce todavía.

La manera de interpretar —las frases, los discursos, los textos— dependerá sobre todo del tipo de objetividad que le reconozcamos a un texto dado o, dicho en términos tradicionales y ya bien consolidados, *el punto de vista construirá el objeto*.

La *Interpretación* en el sentido de la semántica (Katz, Fodor, Postal), de la semántica estructural europea (Hjelmslev), de la hermenéutica clásica (Scheleimacher y Dilthey), hermenéutica moderna (Gadamer y Ricoeur) o vanguardista (Lacan, Derrida, Kristeva), en fin, de la semiótica francesa (Greimas), es, como vimos, uno de los conceptos difíciles y al mismo tiempo centrales para todos aquellos que se ocupan de semántica, entendida ésta como una propuesta interpretativa capaz de generar los modelos de *desentrañamiento* de la significación.

El interés de esta reflexión que parte de la polisemia del concepto de *interpretación* sirve para mostrar, aunque sea oblicuamente y antes de adentrarnos en la discusión sobre una teoría semántica, los numerosos puntos de encuentro entre algunas disciplinas con la ciencia que nos ocupa, observándola únicamente desde el punto de vista elegido, es decir, la semántica en su versión interpretativa y la interpretación como objetivo de acercamiento a los textos y a la significación que conllevan.

2. TEORÍA SEMÁNTICA

¿Es o no es teoría semántica la llamada semántica interpretativa? Veíamos que en su versión generativa no constituye algo aparte de la teoría sintáctica que la sustenta. La interpretación semántica se limita a proporcionar una serie de reglas de carácter formal que asignan una complementación de componente semántico a la estructura sintáctica de la oración; ni en la época de las proposiciones iniciales de Katz y Fodor, posteriormente de Katz y Postal, ni en otras confrontaciones a las que está habituada la lingüística americana podemos decir que la semántica generativa proponga una teoría semántica³ en el sentido en el que entenderemos *teoría* en este texto. Nos interesa por lo tanto discutir, a partir de este momento, esa propuesta del lingüista y semiótico francés, F. Rastier, todavía poco difun-

³ Véase al respecto el excelente trabajo de Galmiche (1975), que concluye, después de haber sometido a exposición y discusión más de veinte años de debates en semántica generativa, que ésta no constituye una nueva teoría lingüística transformacional, entre otras razones ya dadas, por entrañar únicamente dicha interpretación un análisis de la actuación del oyente. Lo cierto es que la semántica generativa, a pesar de haber estimulado desde el principio una cierta reflexión sobre los problemas de la significación, debido a su anti-semantismo de principio y a su insuficiente preparación para el debate teórico en este aspecto, no ha logrado impresionar ni a lingüistas semánticos, ni a lógicos, ni a pragmáticos; menos aún, quizás, a los filósofos del lenguaje.

dida y que se presenta como *semántica interpretativa* y se define como una *teoría semántica, componencial, diferencial y dinámica*, Rastier (1989: 8).

Rastier (1987) parte de unas preguntas muy sencillas: ¿Qué se hace cuando se lee un texto?; ¿de dónde procede el sentimiento de su unidad? Se supone que el lector opera a partir de unidades semánticas y poder definir y describir esas unidades en el interior de una teoría, podrá contribuir a dar respuesta a esas preguntas.

Esa teoría podrá confundirse con los acercamientos de la psicología cognitiva que se interesa por las operaciones que realiza un lector para interpretar un texto no coincide con esas operaciones aun cuando las pueda determinar y también limitar. La teoría interpretativa que discutimos es de clara genealogía lingüística europea y diverge de la semántica cognitiva de inspiración americana.

La semántica cognitiva, como muy bien dice Kleiber (1990: 9) «à le vent en poupe» en este momento entre lingüistas y psicolingüistas sobre todo, pero su aporte está limitado a la semántica léxica y está más cerca de la psicología cognitiva que de la lingüística⁴. La proposición de Rastier intenta delimitar previamente los confines y propósitos de esta búsqueda estableciendo como uno de los objetivos de la investigación, el dar cuenta de la cohesión textual. Aunque otras disciplinas cercanas —la semiótica, la poética, la estilística e incluso los teóricos de la inteligencia artificial— se preocupan también por la cohesión de los textos, se considera que la disciplina que debe ocuparse de ello es en primer lugar la lingüística y dentro de ella, particularmente la semántica: «Sans postuler une linguistique textuelle autonome, il s'agit de décrire le texte comme une région de l'objet linguistique, en précisant sa spécificité et ses relations avec les paliers de l'énoncé et du comme une region de l'objet linguistique, en précisant sa spécificité et ses relations avec les paliers de l'énoncé et du morphème. Pour rendre compte de la cohesion textuelle, il faut élaborer des concepts comme celui d'*isotopie*, qui ne soient pas directement dépendants des structures syntaxiques et restent donc indifférents a la pretendue limite de la phrase», Rastier (1987: 9-10).

Una nueva opción sitúa esta teoría claramente en el ámbito de las ya bien conocidas y establecidas semánticas del discurso; de evidente filiación greimasiana, el concepto de *isotopía*⁵, que desde los inicios disfrutó de

⁴ Puede consultarse su reciente libro *La sémantique du prototype* en el que expone, apoya y discute las propuestas de Eleanor Rosch, de Berkeley. Con gran provecho, por la precisión de la discusión que emprende al respecto, conviene leer el reciente trabajo de Eugenio Coseriu sobre «Semántica estructural y Semántica Cognitiva» (1990), de particular interés también por el punto de vista que transmite sobre la semántica léxica europea y americana.

⁵ Recordemos que uno de los metatérminos más felices y celebrados de la semiótica greimasiana es precisamente el de isotopía. La isotopía, las isotopías, son el hilo teórico conductor de las proposiciones de Rastier (ver Greimas-Courtés: 1978, 1986); una extensa bibliografía previa sobre isotopía se encontrará en los trabajos del autor mencionado, sobre todo en Rastier (1987).

muy buena prensa y se mostró como un enfoque de gran eficacia analítica, proporciona precisamente la posibilidad de la integración de niveles en la reconstrucción del recorrido generativo de la significación. Por otro lado, el hecho de que en el concepto de isotopía esté implícita la idea de cohesión sintagmática de las unidades semánticas, supone que toda proposición de análisis traspasará necesariamente los estrechos límites de la frase.

Pretende también alejarse del inmanentismo del texto practicado por un estructuralismo riguroso y cauteloso al mismo tiempo. Los enfoques inmanentistas que le han supuesto, a las teorías y prácticas lingüísticas de nuestro siglo, una mirada hacia dentro rica en hallazgos, comienza ya a mostrarse como limitada ya que las diversas proposiciones venidas de la pragmática y de las teorías sobre el discurso y la enunciación permiten un enriquecimiento permanente del debate, del objeto y del punto de vista. No olvidemos además que las teorías del discurso abrieron nuevas vías al estudio de efectos de sentido, hasta ahora confinados, como los pasionales.

Desde esta perspectiva, un texto no contiene todo lo que conlleva su interpretación; una vuelta a la filología podría ser necesaria, sin olvidar las imprescindibles relaciones de la semántica interpretativa con la filosofía del lenguaje, cuyos aportes a través de la semántica formal, las cuestiones del referente o de la verdad, la intencionalidad de los actos de habla o las teorías de la interacción conversacional⁶, contribuyen a producir esa apasionante discusión que envuelve hoy a las ciencias del lenguaje. Todo el cuidado para elaborar una teoría semántica estará en la construcción de su coherencia interna, en no perderse de nuevo en el subjetivismo, el contextualismo o un inmanentismo esterilizante: «Évitant de choisir entre des théories non contextuelles du sens, et des théories non linguistiques du contexte, nous avons cherché à intégrer à une sémantique rationnelle de l'interprétation les facteurs que l'on dit trop commodément pragmatiques» (Rastier, 1987: 11).

Rastier parte de la concepción de la isotopía para formular una teoría semántica interpretativa. Una isotopía se establece gracias a una serie de relaciones de identidad entre semas que inducen relaciones de equivalencia entre sememas. El problema que se plantea es que ese módulo de equivalencias no está dado de antemano y hay que acudir a la inferencia para poder identificarlo. El lector provisto en cada caso de una competencia interpretativa diferente, que dependerá de sus conocimientos *enciclopédicos*, escogerá de acuerdo con esa competencia una estrategia adecuada y naturalmente condicionada, que proporcionará descripciones diferentes del texto, aun estando provisto de una metodología idéntica. De este modo y a partir de esta experiencia descubrirá el reduccionismo de ciertas prácticas

⁶ Ver, entre otros, los trabajos de Montague: *Formal Philosophy*, de Quine: *Word and object*, y los de la microsociología de Goffmann.

analíticas del estructuralismo que proponen una lectura única. Un comentario aparte merece también otra opinión de Rastier que postula un procedimiento llamado por él *paradójico*, que conduce del texto a los elementos; para ello es necesario partir de la presentación de la isotopía que permite actualizar los semas: «on voit ici une application élémentaire d'un principe général: tout sens, même au palier micro-sémantique, est le produit d'opérations d'interprétation et demeure relatif à une stratégie» (Rastier, 1987: 12).

El nivel micro-semántico es el nivel de análisis sémico o componencial, conocido también como análisis en rasgos distintivos que constituye toda una época (años 60 a 70) del análisis semántico; esa semántica analítica o estructural léxica en su vertiente europea, tiene su correspondiente en América, por la misma época, con una semántica llamada componencial, cuyos límites los impone la frase y que hemos comentado anteriormente como semántica interpretativa americana. El concepto de isotopía es precisamente uno de los que establecen la diferencia entre esa micro-semántica, subsidiaria de un estructuralismo universalista, atomista y combinatorio, seguidor de Leibniz y de su proyecto de una lengua característica, para llegar a este otro estructuralismo, gestaltista —no universalista—, en el que la clase determina al elemento, lo global a lo local y concibe la unidad semántica como elemento de un conjunto signifiante que no puede ser aprehendido en forma aislada, como unidad de inventario léxico sino como conjunto enunciado.

Para alejarse de esa micro-semántica combinatoria, los semas no podrán ser considerados ni como universales, ni como cualidades del referente, ni como partes de conceptos; no serán además poco numerosos ni unidades últimas o mínimas de un análisis componencial⁷. Entendidos como elementos de un semema entran de este modo a formar parte de una isotopía que los integra al enunciado; forman parte de la cohesión textual, distanciando así de nuevo esta teoría de la que más arriba llamábamos semántica analítica.

⁷ La definición que Rastier (1987) da de sema en Glossaire es funcional en el sentido hjelmsleviano del término: «élément d'un sémème, défini comme l'extrémité d'une relation fonctionnelle binaire entre sémèmes». Es un funtivo que contrae función con una unidad más extensa; semema es definido como «contenido de un morfema» y morfema como signo mínimo; no hay naturalmente, definición de «signo mínimo». El esfuerzo de formalización en estas definiciones no beneficia mucho al estudioso o al especialista, habituado a manejar una concepción bastante cómoda de sema, aunque no ortodoxa para una teoría de inspiración hjelmsleviana. Nótese que «funcional» en el sintagma «relation fonctionnelle» no es hjelmsleviano sino praguense —si acordamos reconocerle al C.L.P. el mérito de haber propuesto la equivalencia entre función— comunicación o uso. El sema tiene valor por su uso funcional en el discurso, en el enunciado, que es donde contrae función con el semema, unidad, aunque no se diga, más extensa que el sema.

3. ¿UNA NUEVA TEORÍA?

Para construir esa teoría semántica capaz de definir las unidades semánticas y de describir sistemáticamente sus relaciones, será necesario definir cuidadosamente los límites impuestos a esta perspectiva y que podríamos resumir, siempre leyendo a Rastier, como:

- a) diferenciación en relación con la psicología cognitiva,
- b) afirmación inicial de una perspectiva discursiva que busca, como otras teorías, dar cuenta de la cohesión textual,
- c) alejamiento del inmanentismo,
- d) la semántica se encuentra a medio camino entre la lingüística y la filosofía del lenguaje.

Este conjunto de opciones teóricas, se continúa en la exposición de la incidencia que esas opciones tienen en la concepción de las isotopías que permiten al autor embarcarse en una minuciosa exposición de su teoría interpretativa, completamente estructurada alrededor del concepto central de *isotopía*, que se desarrolla como una suerte de constelación clasificatoria, paralizadora por lo casuística, pero algo deslumbrante por la finísima sensibilidad categorizadora que demuestra. No obstante, algo, un extraño efecto de sentido, recuerda las agotadoras construcciones de la escolástica decadente. De isotopía en isotopía, de tipo de sema, en sema, de nivel en nivel, el constructo teórico, la metodología de análisis propuesta, se nos presenta como poco eficaz. El afán por alejarse del esquematismo de los modelos universalistas, distanciados de lenguas naturales concretas (las gramáticas universales de Montague, Chomsky y Shaumyan), de su cultura y de su historia, tiene serias consecuencias teóricas en estas proposiciones.

Reconstruir, de este modo, de nivel en nivel los componentes semánticos, previamente definidos como semas aferentes, específicos o genéricos, etcétera., hasta lograr una matizada y compleja descripción de esa conjunción de micro-componentes que estructuran la significación, produce ganancias en la inteligibilidad del texto. Éste es uno de los objetivos de la ciencia, que ya no se plantea en la episteme de nuestra época desentrañar la realidad, decir la verdad sobre el mundo o sobre el lenguaje que lo representa. Este objetivo puede ser logrado a partir de la semántica interpretativa expuesta. Pero las cuestiones del principio: «¿qué se hace cuando se lee un texto? o ¿de dónde procede el sentimiento de su unidad?» requerirían, si quieren que la respuesta concuerde con las exigencias de las ciencias sociales y humanas, precisamente, de algo que esta teoría —en todo caso débil— no proporciona: los modelos de la competencia interpretativa del enunciatario.

En efecto, la reconstrucción de las isotopías, la puesta en evidencia de la articulación micro-semántica de la significación, podrá explicar la cohesión textual y responder de un modo muy de la prosa de Monsieur Jourdan a las preguntas que se formulaban previamente. Es así como el sentimiento de la unidad de un texto procede de su cohesión y la cohesión de la construcción isotópica en haces, líneas, redes y constelaciones sémicas de las microscópicas unidades semánticas, que, por fin, se manifiestan linealmente, pero no son modelos de la competencia. Los numerosos gráficos no logran ocultar las insuficiencias de formalización, de producción de modelos abstractos de esta teoría.

Los procesos cognoscitivos de abstracción, capaces de inferir a partir de lo particular y de lo empírico, las condiciones generales —universales también— de producción y aprehensión del sentido, son formalizables y entonces «representables» por medio de modelos. Estos modelos concebidos como formaciones descriptivas obtenidas después de propuestas hipotéticas y deductivas son constructos apoyados en el nivel metalingüístico y no deben confundirse con ciertas formas de ordenamientos gráficos de los componentes del enunciado, que de alguna manera tratarían de organizar, representar o transponer unas formas de la expresión en otras. No se trata de «dibujar» los modos de articulación semántica del texto para alejarse así de lo que es imprescindible que haga una teoría: sacrificar lo particular a lo universal, lo concreto a lo abstracto, el uso al esquema.

Los instrumentos que propone Rastier podrán constituir un buen método interpretativo de textos, pero saber lo que *dice* o *quiere decir* un texto, no proporciona un modelo de la competencia interpretativa. La ganancia es pérdida desde el punto de vista teórico y el constructo formal esperado es tan sólo un dibujo. Rastier, en sus dos obras del 87 y del 89 pasa revista, en una admirable demostración de cultura enciclopédica sobre teorías semánticas y semióticas, lingüísticas y filosóficas, a la casi totalidad de proposiciones, metodologías y acercamientos diversos a los textos. La erudición y el talento no exentos de bizantinismo, ponen de manifiesto, sin embargo, un problema mayor: la falta de constructos teóricos. La ausencia de modelos formales de la competencia interpretativa coloca esta proposición entre las teorías llamadas débiles; ni coherente, ni exhaustiva ni simple, a la manera de Hjelmslev seguido fielmente por Greimas, al que, no obstante invoca a menudo. Greimas, como sabemos, propone una teoría semántica generativa, sintagmática y general (Greimas-Courtés, 1978: s.v. *Sémantique*), concebida además y sobre todo como un metalenguaje, como constructo diferenciado —otro discurso, el metadiscurso científico— capaz de producir un modelo explicativo, generativo, interpretativo, adecuado e inteligible diferenciado, de su objeto de estudio, en este caso, todo conjunto signifiante y no una lengua natural.

La semántica interpretativa de François Rastier, su teoría del texto, aparece confusa, barroca, demasiado casuística. Incapaz de soportar las acu-

saciones que formula contra el universalismo de principio, la involución especulativa o el formalismo, se aleja así del modelo interpretativo que pretende proporcionar y que se manifiesta como necesario a toda ciencia, para caer en la ineficacia y dispersión interpretativas de las categorizaciones multiplicadas.

No obstante, su competencia de lector agudo, la finura metodológica de que hace gala y la firmeza con la que se aboca a la demostración de que el objeto de la semántica es interpretar, describir, explicitar y mostrar la cohesión y la coherencia de los textos, hacen que sus trabajos más recientes sean imprescindibles en la cultura semántica y semiótica de nuestra época.

Referencias Bibliográficas

- BARTHES, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Du Seuil.
- COSERIU, E. (1962). *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos.
- (1962). «Sistema, norma et parola». En *Studi Linguistici in onore di Vittore Pisani*, 235-253. Brescia: Paideia Editrice.
- (1976). «L'étude fonctionnelle du vocabulaire. Précis de lexématique»: *Cahiers de lexicologie* 29, 5-23.
- (1990). «Semántica estructural y semántica cognitiva». En *Homenaje al Prof. Francisco Marsá*, 239-282, Barcelona: Ed. Universitat de Barcelona.
- DUCROT, O. TODOROV, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- FERNÁNDEZ, A. R. y otros (1984). *Introducción a la semántica*. Madrid: Cátedra.
- GALMICHE, M. (1980). *Semántica generativa*. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, A. J. (1986a). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- et COURTÉS, J. (1979 y 1986). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage* (I et II). Paris: Hachette.
- et RASTIER, F. (1968). «The interaction of semiotics constraints». *Yale French Studies* 41, 86-105.
- et FONTANILLE, J. (1991). *Sémiotique des Passions*. Paris: Seuil.
- HJLEMSLEV, L. (1968-1971). *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit.
- KLEIBER, G. (1990). *La Sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*. Paris: P.U.F.
- POSNER, R. (1978). «Linguistic tools and literary interpretation». *P.T.L.* 3, 71-93.
- RASTIER, F. (1972). «Systématique des isotopies». En *Essais de Sémiotique poétique* Greimas, A.J. (ed.). Paris: Larousse.
- (1973). *Essais de sémiotique discursive*. Tours: Mame.
- (1987). *Sémantique interprétative*. Paris: P.U.F.
- (1989). *Sens et contexte*. Paris: Hachette.

LITERATURA Y CINE (DESDE ESTA LADERA: LA LITERATURA COMPARADA)

Luis Miguel Fernández

(Universidad de Santiago)

1. EL OBJETO DE LA LITERATURA COMPARADA Y EL LUGAR DEL CINE

A estas alturas del desarrollo de los diferentes campos de investigación de la ciencia literaria no resulta una novedad hablar de las relaciones entre el cine y la literatura. Basta con consultar cualquiera de los repertorios bibliográficos sobre el asunto para darse cuenta del creciente auge del mismo, aunque es justo reconocer que dicho crecimiento no es homogéneo, ya que al lado de países con una tradición muy consolidada como Francia o Estados Unidos, se encuentran otros que como España siguen sin prestarle la debida atención, fuera de las muy notables y válidas excepciones ¹. A pesar de ello, no siempre se han clarificado suficientemente ni el objeto de

¹ Entre algunos de estos repertorios cabe citar a Ross (1987: *passim*), Paech (1988: *passim*), Gordillo (1988: *passim*) y Tenorio (1989, 1991: *passim*). Y entre las excepciones españolas que se han acercado al tema, aunque desde una óptica diferente a la que aquí se mantiene, es obligado destacar los varios trabajos de Utrera (especialmente, 1981: *passim*), Urrutia (1983: *passim*), Company (1986, 1987: *passim*) y Peña-Ardid (1992: *passim*).

la investigación ni los planteamientos teórico-críticos adecuados para cada caso, ya que si bien están bastante claros los límites de determinadas disciplinas como la Semiótica y la Narratología comparadas, parecen estarlo un poco menos los de otras como la Historia de la Literatura o la Literatura Comparada.

Mi intención en el trabajo presente es la de acercarme a este último aspecto, con el deseo de contribuir al debate acerca de qué parcela de esa relación corresponde a la Literatura Comparada y, sin pretender agotar un tema que apenas ha sido tratado hasta el presente en nuestro país, la de reivindicar para ésta unas posibilidades de conocimiento semejantes o superiores a las de otras disciplinas más asentadas en este terreno.

Ahora bien, este camino no está exento de dificultades desde el momento en que los propios comparatistas de la literatura no admiten de buen grado al cine como uno de sus objetos de estudio; algo que se comprueba en el doble rasero con el que es tratado, porque si, por una parte, se lo excluye de las definiciones del objeto de la disciplina o se lo confina en territorios nebulosos como el de «influjo recíproco de las artes», por la otra, se asume que algún papel puede cumplir en el establecimiento del concepto de «literariedad» cuando se celebran congresos que tienen como tema el de las relaciones del cine con la literatura, como el de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (Innsbruck, 1979), o el de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Madrid, 1990).

Veamos, entonces, algunas de estas tomas de posición respecto al objeto de la Literatura Comparada y al papel del cine por parte de algunos comparatistas representativos.

Para René Wellek, que en 1963 afirmará que el problema esencial de la investigación literaria es el de la obra de arte literaria en sí misma (1968: 219), los paralelos entre las artes en general no contribuyen al progreso de nuestro conocimiento, siendo su estudio el objeto de una historia comparada de las artes y no de la Literatura Comparada (1969: 149-161).

Más confusos se muestran Claude Pichois y André M. Rousseau, quienes, aunque se refieren a las artes y nunca al cine, admiten que el significado de una obra o escuela literaria puede aclararse por el contexto artístico, y que la Literatura Comparada «es el arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar la literatura a los otros dominios de expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí...», pero en una segunda definición más restrictiva suprimen toda referencia a los «otros dominios de expresión». En cambio, son mucho más claros cuando afirman que los textos comparados han de pertenecer a varias lenguas o a varias culturas «con el designio de comprender mejor la Literatura como función específica del espíritu humano» (1969: 154 y 198-201).

Coincidiendo con uno o con otros según los casos, Ulrich Weisstein dedica un capítulo de su importante libro a un «excurso» que titula «influencia recíproca de las artes» (1975: 297-316), en el que defiende que la ciencia de la literatura ha de ocuparse de las formas mixtas como la ópera, el oratorio, la cantata, las historietas gráficas y el cine, si bien un poco antes, y de forma contradictoria, incluye el estudio comparativo de la literatura y las demás artes en una historia y ciencia comparada de las artes, al igual que lo había hecho Wellek. Y queda claro también que un asunto es comparativo «cuando abarca dos literaturas o dos idiomas nacionales» (305).

Tampoco contribuyen a resolver el problema los alemanes Manfred Schmeling y Franz Schmitt-von Mühlenfels, ya que si para el primero todavía faltan claras reflexiones metodológicas (Schmeling, 1984: 5-38), el segundo pasa de admitir que la comparación de las obras artísticas es una rama legítima de la Literatura Comparada a difuminar los contornos de ésta en una más genérica ciencia general de la cultura; de ahí su escepticismo con respecto a la fecundidad del estudio recíproco de las artes, si bien un aspecto del mismo que le parece provechoso es el que afecta a las formas mixtas, entre ellas el cine, a las que incluye como objeto de la ciencia literaria. Al final es imposible saber cuál es el dominio de esa *ciencia literaria*, si el autónomo de la Literatura Comparada o el más general de la cultura (Schmeling, 1984: 169-193).

Álvaro Manuel Machado y Daniel Henri-Pageaux, ampliando los límites del comparatismo literario y aproximándolo a la Teoría Literaria, hacen del cine uno de sus objetos. Así, la Literatura Comparada se basa en relacionar «Duas ou mais literaturas, dois ou mais fenómenos culturais; ou, restreitamente, dois autores, dois textos, duas culturas de que dependen esses autores e esses textos», siendo lo más interesante de ese *fenómeno cultural* que es el cine el estudio de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias (1988: 17 y 146).

En una postura metodológicamente más precisa y coherente, Adrián Marino trata de establecer una teoría literaria, apoyada en medios específicamente comparatistas que la liberen de las servidumbres que hasta el presente la Literatura Comparada ha tenido con respecto a la Historia de la Literatura y la Teoría Literaria. Para llegar a una *poética comparada* es preciso un nuevo paradigma, muy diferente en cuanto a su objeto de las meras relaciones de hechos con las que el comparatismo había venido trabajando tradicionalmente; paradigma que consiste en una teoría comparatista de la literatura con bases epistemológicas, metodológicas e históricas autónomas, que como toda poética trascendería los aspectos individuales de las obras hasta alcanzar unos «universales literarios», fundamento de la literatura universal y de la «literariedad», y fin último de cualquier búsqueda comparatista (1988: 144-145).

Este objetivo requiere una hermenéutica comparatista que parta de presupuestos y métodos específicos; es decir, que recoja aquello más válido de la tradición comparatista y le dé una nueva orientación metodológica. De donde resulta un papel primordial para un concepto clave de esta tradición como es el de la invariante, el cual, al ocuparse de los elementos de estabilidad y permanencia de toda estructura literaria, sienta las bases de una teoría de la literatura y permite aprehenderla como «universalidad»². Por ello, y atendiendo a que la literatura universal se compone únicamente de «todas las literaturas del mundo», parece clara la exclusión del estudio de las relaciones del cine con la literatura como objeto del comparatismo literario, ya que el estudio comparado de las artes no permitiría delimitar la especificidad literaria y no daría ningún resultado importante. Sería, pues, función de la Estética o de la Semiótica Comparada el ocuparse de dichas relaciones (245).

Menos radical y más equilibrado en sus planteamientos es Claudio Guillén cuando ante la pregunta de si es tarea del comparatismo literario la relación entre las artes y la literatura responde:

En algunos casos pienso que sí, sin que haya por lo tanto cambio de jurisdicción, ni que ello suponga un espacio real o teórico distinto, equilibradamente interartístico. El centro de gravedad sigue siendo la literatura. Y entonces no hacen falta clases ni *excursos* suplementarios. Aludo a todo fundamento, o inspiración, u origen, pictórico o musical, de una obra de pura literatura. Aludo al estudio de fuentes, asiduamente practicado en este terreno, al de temas, y hasta al de formas (1985: 126).

Lo que significa que, aunque no siempre, en las ocasiones en las que lo literario es el objeto de la búsqueda comparatista se admite la conexión. En los otros casos, aquellos cuya finalidad es más bien teórica, los estudios *interdisciplinarios* deben caer del lado de la Estética, la Semiología, la Teoría de la Comunicación, etc. No se comprende muy bien, sin embargo, cómo en un razonamiento tan ponderado se limita el campo de las relaciones a la pintura y a la música, a no ser que, como establece más adelante, se piense en el cine únicamente en términos de forma mixta, objeto de otro tipo de investigaciones, y no como un arte semejante en cuanto a sus posibilidades interactivas a los otros dos mencionados. Por lo demás, y al igual que los otros comparatistas, establece como uno de los fundamentos de la Literatura Comparada el de la supranacionalidad [408]³.

² Su definición de la «invariante» es la siguiente: «un élément universel de la littérature et de la pensée littéraire», [...] un «caractère», un élément ou un trait «commun» du discours littéraire ou de la pensée littéraire (1988: 92).

³ La tarea principal de la Literatura Comparada es la «investigación, explicación y ordenación de estructuras diacrónicas y supranacionales» (1985: 408).

Por último, y aunque no desde el campo de esta disciplina, convendría señalar, por tratarse de autores españoles que escriben en un país en donde apenas se ha analizado este asunto con un mínimo rigor, los trabajos de Jorge Urrutia (1983: *passim*) y Carmen Peña-Ardid (1992: *passim*), en los que se defiende el estudio de la relación cine/literatura como objeto de la Literatura Comparada, si bien no siempre aparecen claramente precisados los límites de ésta con respecto a la Semiótica o la Narratología.

Detrás de esta casi generalizada exclusión del cine de la labor comparatista pueden verse dos ideas fundamentales: si el objeto de la disciplina es el de llegar a una literatura universal y a una poética comparada que alcance a definir la literariedad a través de la comparación de estructuras supranacionales, no parece que la relación cine/literatura tenga que ver con ese *específico* literario; pero, además, la defensa de la autonomía y la supervivencia de la Literatura Comparada depende de la no confusión con espacios teóricos que no le son propios y en los cuales cabría situar mejor dicha relación.

Ahora bien, si la segunda puede ser justificable en alguno de sus extremos más difícil parece serlo la primera. Y ello es debido a que desde la hermenéutica de Gadamer (Warning, 1989: 81-88), que estableció que la historia de la comprensión de una obra es siempre una historia de los «efectos» que la misma causa en los sucesivos intérpretes, y desde la de Hans R. Jauss (1976: 131-211, 1978: 81-122), al afirmar que la obra surge de la superposición de los diversos planos temporales, espaciales y culturales desde los que las diferentes lecturas del texto se le van incorporando, sabemos que el sentido y la forma de las obras no son unas constantes objetivas que permanezcan al margen de su percepción a lo largo de la historia, sino que van variando de modo progresivo a través de los cambios en el horizonte de expectativas de sus lectores, creando así una distancia hermenéutica que convierte a la obra en un producto de la interacción entre el texto y su público. Pero, al margen de esta dimensión histórico-sociológica de la lectura, el texto puede llevar codificada dentro de sí una instancia productora de sentido que es lo que W. Iser denomina el lector implícito, en la que convergen el potencial significado del texto y su actualización por el lector mediante el acto de lectura (1975, 1987)⁴.

El comparatista ha de preguntarse, entonces, acerca de la recepción de autores, obras, géneros, estilos, etc., de una literatura en otra, o acerca de la analogía que por un proceso de poligénesis o no puede darse entre ambos, y al hacerlo así no puede prescindir de la proyección que sobre las mismas hagan sus lectores, sea para confirmar sus expectativas de lectura o para variarlas, creando una distancia estética objetivable entre el objeto literario

⁴ He aquí lo que dice Iser acerca del «lector implícito»: «This term incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process» (1975: XII).

y su lectura. De donde se desprende que cualquier intento de poética comparada ha de contar inexorablemente si quiere tener algún tipo de virtualidad heurística, con ese círculo hermenéutico intersubjetivo que forman autor y lector; siendo por tanto metodológica y epistemológicamente posible no sólo el concebir textos literarios que lleven codificadas posibilidades de lectura cinematográficas, sino también que su recepción en una literatura dada desde otras de su entorno cultural no sea separable de la idea que de un determinado cine puedan tener sus autores y lectores. Y es evidente que cualquier propuesta de invariantes o de literatura universal pasa por las semejanzas que las diferentes lecturas hayan ido aportando a las obras, aunque sean de origen cinematográfico.

Así, por ejemplo, no sería posible el estudiar las analogías o recepción de las vanguardias y el surrealismo franceses en la España del primer tercio del siglo veinte prescindiendo de la visión que en ambos se tiene del cine como ruptura del universo literario anterior, o de la concepción del cine como disolución de la racionalidad y la mezcla de sueño y realidad que no había en la literatura de la época; es decir, que el cine contribuye a establecer un nuevo horizonte de expectativas en los autores franceses y españoles, y su presencia se percibe en los textos⁵. Y de igual modo, si se tratase del modernismo de las primeras décadas del siglo habría que tener en cuenta las interferencias del cine en la novela de algunos de estos autores (G. Stein, J. Romain, M. Proust, V. Woolf y J. Joyce), tal como han sido señaladas por Keith Cohen (1979: *passim*). Ni, finalmente, tampoco resulta fácil comparar los neorrealismos literarios español e italiano del período de posguerra sorteando el papel del cine, de cuyas interrelaciones surgen en muchos casos temas y procedimientos, como después veremos.

Pero, además, este cambio de expectativas con respecto a los géneros existentes que el cine introduce es perceptible en las opiniones de los autores, como en Robbe-Grillet:

En la película, las cosas sólo existen como fenómenos; tienen obligatoriamente una forma, y ésta es presentada de un lado o de otro, pero nunca de varios lados al mismo tiempo; en cuanto a su interior, no tiene realidad más que cuando logra mostrarse al exterior. Influida o no por tales exigencias del relato cinematográfico, la novela a su vez parece tomar conciencia de esos mismos problemas. ¿Desde dónde se ve este objeto? ¿Bajo qué ángulo? ¿Con qué claridad? ¿Se detiene en él la mirada largo tiempo? ¿O pasa sobre él sin fijarse? ¿Se desplaza el objeto, o está fijo? El novelista, perpetuamente omnisciente y omnipresente, se ve así rechazado (Mitry, 1989: 449-450)⁶;

⁵ Para los autores franceses, A. y O. Virmaux (1976: *passim*), Clerc (1981: 303-307) y Hedges (1983: *passim*). Para los españoles, además de algunas referencias en Urrutia (1983), véase Morris (1972, 1980: *passim*). Para algunos aspectos resulta interesante VVAA (1991: *passim*).

⁶ En otro lugar afirma que lo que atrae del cine a los novelistas son sus posibilidades en el terreno de lo imaginario (1973: 166-167).

y en los españoles Pere Gimferrer y Francisco Ayala, quienes han señalado una penetración muy profunda del cine en la literatura, hasta el punto de llegar a modificarla y condicionarla notablemente:

el cine ha contaminado, influido e incluso modificado profundamente en algunos aspectos o casos concretos la estructura de la narración literaria [...]; pero apenas puede dudarse tampoco de que muchos recursos hoy usuales en la narrativa — desde Robbe-Grillet hasta la actual vanguardia hispánica — no se explican sin el precedente del cine (Gimferrer, 1985: 86-87).

Y por lo que se refiere al cine —este arte fundamentalmente del presente histórico—, es evidente que no se limita a nutrir la imaginación e inspirar las actitudes, costumbres, gestos y ademanes de la gente; también alimenta a esa otra arte de la que a su vez él mismo suele nutrirse: la literatura; tanto, que apenas habrá hoy obra de ficción narrativa o poética de cuyo contenido pueda decirse que está ausente la experiencia cinematográfica (Ayala, 1991: 16).

He aquí por tanto, una serie de opiniones de autores que, hablando desde la experiencia de la creación o desde su experiencia de lectores, confirman la presencia del cine en la literatura como algo innovador con respecto al paradigma literario existente.

Vemos, pues, un campo de las relaciones literatura/cine que puede y debe ser abordado por la Literatura Comparada: el de la presencia del cine en la literatura siempre que la misma redunde en un conocimiento de lo literario, y ello desde una perspectiva supranacional que tienda hacia una poética comparada y una literatura universal. Más dudosos me parecen, en cambio, los casos de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios y de las fórmulas mixtas del tipo «ciné-roman» y «roman-scénario», ya que en ellos el objeto principal no es el estudio de la especificidad literaria, sino el de una forma de transcodificación de un medio a otro y el de los códigos de un género nuevo, el de los diversos modos de enunciación que puedan conducir a un conocimiento de los procedimientos narrativos del relato en general —y no sólo los del relato literario—, y el del posprocesamiento o recepción de un texto literario en una determinada época y cultura; por lo que habría que adscribir a ambos más bien a la Semiótica y Narratología comparadas⁷ y también, en el caso de las adaptaciones, a la Historia de la Literatura de cada país cuando se trate de saber la acogida de un texto en un periodo determinado. De igual modo, a esta última parecen corresponderle las aproximaciones de los escritores al cine en las diferentes épocas

⁷ Kibédi Varga sostiene que la relación artes/literatura es un objeto de la Semiótica Comparada (1981: 216), mientras que Bruce Morrisette habla de especialistas en «estructuras comparadas» (1985: 69). Por su parte, para Jorge Urrutia el de las adaptaciones no es un problema de Literatura Comparada sino semiótico (1992: 30).

históricas y el caso de los llamados *talentos dobles*, es decir, el de los escritores que son a su vez cineastas.

Cabe, entonces, plantearse hasta qué punto la Literatura Comparada puede servirse de otras disciplinas teóricas para el estudio de estas conexiones, sin abandonar por el camino su autonomía en beneficio de un mal entendido sincretismo teórico, y cuál es su terreno propio —y, por qué no, su ventaja— con respecto a aquéllas.

2. DE LA NARRATOLOGÍA A LA POÉTICA COMPARADA

La francesa Marie-Claire Ropars-Wuilleumier afirma que «le texte moderne ne laisse jouer de la vue que dans la menace de la cécité», no permitiendo conocer de la imagen más que la espera y la ausencia (1990: 11), y ello para mostrar el asedio del cine al espacio tradicionalmente reservado a la novela: el perspectivismo. Limitación del campo de la novela que Italo Calvino había traducido bastantes años antes citando el ejemplo de un célebre caballo, porque «por donde pasa el cine ya no puede crecer ni una brizna de hierba» (1983: 92). Pero esa ausencia de visión que la investigadora francesa atribuye a las novelas de Céline, Malraux, Camus, Sartre o Robbe-Grillet, ha llevado, paradójicamente, a iluminar unos modos de escritura en los autores que difícilmente podrían entenderse sin el paso del cine por la literatura. Piénsese, por ejemplo, cómo en el caso del último autor citado esa «ceguera» que caracteriza a sus observadores, que siempre arrastran un déficit de visión, sirve para mostrar, en palabras de Bruce Morrisette, que «the bases of film novel analogies are constantly shifting» (1985: 20): cuando en *La Jalousie* se nos representa a la mujer del celoso marido y a su amante en una habitación de hotel haciendo el amor tal como es imaginado por aquél, y más tarde se observa la explosión del auto del amante, ambas escenas, que están separadas en la novela, aparecen, sin embargo, unidas por el término «accélère» aplicado tanto al frenesí erótico de la primera escena como a la aceleración del coche en la segunda. Transición literaria equivalente al fundido cinematográfico que demuestra cómo el cine ilumina un episodio de la novela (1985: 19,32).

Este ejemplo nos introduce, por otra parte, en las posibilidades que el análisis narratológico ofrece para una adecuada comprensión de los intercambios que fluyen del cine a la literatura; y es que más allá de los casos evidentes en los que un procedimiento cinematográfico es citado en un texto literario o aparecen los que Umberto Eco llama *cuadros intertextuales* (aquellas situaciones típicas del cine que el lector reconoce desde su enciclopedia como pertenecientes al discurso cinematográfico) (1981: 116-120), es posible aplicar dicho método a otros textos en los que faltan referencias

tan explícitas como un punto de partida válido para la Literatura Comparada, si bien ésta puede sobrepasarlo y orientarse hacia direcciones a las que la Narratología no llega por la propia limitación de su objeto. Por eso, el problema de las relaciones puede ser abordado apuntando hacia lo literario, siempre que como dice Morrisette, se solucione satisfactoriamente la cuestión de las equivalencias estilísticas entre las dos artes (1985: 58).

Permítaseme, pues, empezar con un fragmento de Aldecoa perteneciente al comienzo de su cuento «Vísperas del silencio»:

Al asomar la cabeza quedó deslumbrado. Miró hacia abajo, hacia la penumbra de donde él surgía. Entre sus botas de goma, negras, brillantes, vio el rostro de su compañero mal afeitado, prematuramente viejo. Cerró los ojos un instante. Respiró. Todavía el olor pegajoso, dulzón, nauseabundo, aunque ya menos fuerte. Luego recorrió con la mirada su propio cuerpo: el pantalón de pana amarilla con las botas hasta media pierna; la bragueta casi sin botones con el cinturón bajo el ombligo; la camisa caqui haciendo una arruga, una bolsa por cima del cinturón; el jersey azul corto, demasiado corto y fino de tanto lavado; el chaquetón abierto, grande, caído, como las alas de un pájaro muerto...

Alzó la cabeza. El asfalto mojado reflejaba la luz de un sol de mediodía enfundado entre nubes. Sintió en la nuca unas punzadas al ruido de las llantas de un carro que pasaba tras de él. El final de la calle se difuminaba en un halo de niebla clara. Respiró con libertad, profundamente, hasta sentir dolor dentro de la nariz, en la cabeza, como cuando se lavaba y el agua le penetraba por las fosas nasales. Luego estornudó. Desde la acera un chiquillo le miraba curioso y espantado a un mismo tiempo. La voz del compañero de abajo le ascendió sorda, apremiante:

— Sal ya (1981: 55-56).

Ninguna marca explícita caracteriza el texto como cinematográfico. Aparentemente al menos, se trata de un narrador omnisciente de tipo tradicional que comienza su discurso *in media res*, de forma bastante habitual en el neorrealismo literario español, con el fin de ilustrar un trozo de vida de la existencia de unos poceros del ayuntamiento, los cuales trabajan en la limpieza del alcantarillado, bajo el suelo de la ciudad. La descripción de las ropas del personaje se mueve también hasta cierto punto dentro de lo habitual en las descripciones de la novela decimonónica, tal como ha sido estudiada por Philippe Hamon: hay unas demarcaciones inicial («recorrió con la mirada su propio cuerpo») y final («Alzó la cabeza»), se señala el tema de la misma (el cuerpo), y se sigue una distribución interna de los elementos que la componen y que evitan la enumeración indefinida al establecer un procedimiento de clausura (de abajo arriba, con la impresión desoladora del final que da un sentido ideológico a todo el conjunto: «como las alas de un pájaro muerto...») (1981: 180-197).

No obstante, y a pesar de todo lo anterior, hay algunos rasgos que llaman la atención. En primer lugar, la falta de una justificación temática

de la descripción, ya que siempre que en la novela decimonónica un personaje ve algo y ello es descrito por el narrador ese *ver* reclama una justificación: el personaje que a lo largo de su camino se encuentra con un paisaje determinado que le llama la atención, aquel otro que se asoma a una ventana para entretener una espera y mientras tanto contempla lo que se ve desde la misma, etc. Es decir, que se trata de un sintagma narrativo estereotipado (un querer ver / un saber ver / un poder ver / el ver / la descripción) cuya única función es la de introducir lo descriptivo (Hamon, 1981: 185-187). Aquí la descripción no es coherente con los intereses del personaje: de él se nos manifiesta una preocupación por el olor y la limpieza («Todavía el olor pegajoso, dulzón, nauseabundo, aunque ya menos fuerte, Respiró en libertad [...] como cuando se lavaba y el agua le penetraba por las fosas nasales»), pero al mirarse sus ropas aparece otra preocupación distinta, la de una determinada situación vital, la de la pobreza y el desastimiento (un jersey gastado por tanto lavado y un chaquetón «caído como las alas de un pájaro muerto...»). Además, no tiene ningún sentido el hecho de mirar unas ropas que ya conoce de sobra, sólo estaría justificado para buscar algo especial en ellas, pero el texto no indica esa búsqueda.

En segundo lugar que, frente a lo característico de la pausa descriptiva en la narración literaria decimonónica, que es el no consumir tiempo narrativo e imponer una ralentización de la diégesis (Genette, 1972: 128-129, 133-138)⁸, Aldecoa integra la descripción como parte fundamental del tiempo diegético: el que el personaje se contemple retarda la acción de salir y justifica el apremio de su compañero («Sal ya»), y además convierte en parte de esa diégesis, de la acción narrativa, la voz del narrador, que con su saber y sus comparaciones se había situado en una dimensión extradiegética.

La clave de ambos hechos parece estar en el recorrido visual de su cuerpo que hace el pocero, al permitir una descripción necesaria para el narrador y la no interrupción de la narración al mismo tiempo. El narrador, que ha iniciado bruscamente su discurso, va intercalando los datos de un mundo que existe previamente y que se encuentra en la obligación de ir enunciando desde su omnisciencia, por ello el pasaje descriptivo le corresponde a él y no al personaje, cuyos intereses son otros, pero como muestra a unos personajes moviéndose dentro de ese mundo, actuando en él, no puede frenar mediante la pausa descriptiva, el dinamismo de la acción, en la que se inserta su propia voz; de ahí que sitúe el lugar de la mirada en los ojos del personaje. Nos encontramos así con un centro focalizador, el del narrador que sabe, tiene la palabra y describe, y una mirada, la del personaje, que también contempla su propio cuerpo pero progresivamente es sustituida por la del narrador (cuando éste aporta una serie de datos

⁸ Genette atribuye a la descripción de Proust un carácter innovador en cuanto a que en él se integra en el proceso narrativo.

situacionales). O, dicho con las palabras de François Jost, estamos ante un caso de discrepancia entre una *focalización* (la del narrador) y una *ocularización interna* (la del personaje) (Jost, 1983, 1989: *passim*).

Ahora bien, esa discrepancia tiene mucho de cinematográfica. Pensemos, por ejemplo, en que lo que caracteriza a la descripción filmica es que no existe fuera del flujo narrativo, carece de la autonomía que tiene en la narración literaria al estar sometida al «imperialismo de la acción» (Vano-ye, 1989: 106). Tan sólo el principio de algún filme, antes de que se introduzca a los personajes, podría considerarse descriptivo, pero ello es debido no a una detención de la historia sino a que ésta todavía no ha comenzado (Chatman, 1980: 129). Por ello, aunque todo plano puede contener elementos descriptivos, ningún plano es enteramente descriptivo, porque, como afirma Brian Henderson «Even if action no occurs in this shot or in this setting, the time devoted to them builds expectations for action to come; they too are ticks on the dramatic clock» (1983: 10). Y de ahí deriva esa otra diferencia con la descripción literaria, la inmediatez visual de la imagen, que no permite fragmentar el objeto descrito en sus diversos componentes (forma, color, situación, etc.) ni admite el carácter predicativo de la frase (el ojo del espectador no ve necesariamente los atributos del objeto como si está obligado a hacerlo en el texto literario) (Ricardou, 1967: 69-79; Vano-ye, 1989: 93); o, lo que es igual, la falta de redundancia frente a la narración literaria que sí la exige (la novela necesita la visualización de un objeto verbal mediante un comentario también verbal, el cine no, debido a su inmediatez), base de la diferente *narratividad* que Robert Scholes atribuye al cine y a la novela (1982: 67).

En el texto de Aldecoa la expansión descriptiva de la serie de prendas lleva en la parte final una serie de determinaciones adjetivales que no tienen nada que ver con el cine, pero sí resulta muy próximo a éste la dinamización, el movimiento de la pausa descriptiva, que se integra en la diégesis por medio de una doble vinculación: el recorrido de la mirada contribuye a provocar la impaciencia de su compañero y a señalar la fractura que se produce entre la imagen y la voz, ya que al lector se lo sitúa en la mirada del personaje mientras que la voz narradora desmiente que lo que se dice del cuerpo le pertenezca a otro que no sea el propio narrador. Pero, además, se observa la presencia de un mecanismo propio de la imagen y que funciona para el lector como un intertexto de origen filmico: el movimiento de la mirada es semejante al que se produce a través de la panorámica vertical —uno de los dos medios descriptivos por antonomasia junto al travelling—; algo que se confirmará posteriormente mediante otra descripción muy semejante pero en la que el referente filmico está explicitado:

Mercedes despegó la vista de su labor al sentir acercarse a su marido. Sus ojos vieron un primer plano de pies nonagenarios llevándose la cera de la tarima. Alzó

la vista y recorrió por entero el cuerpo de Crisanto. Pantalones de pana negra arrugados, jersey deportivo, camisa blanca, abierta. En el rostro, un gesto interrogante (1981: 63).

El detallismo que acabamos de ver en Aldecoa tiene una de las plasmas más escoradas hacia lo cinematográfico de todo el período de posguerra en la prosa de Fernández Santos, autor que no sólo se dedicó profesionalmente a la realización filmica sino que dejó bastantes manifestaciones acerca de su interés por el cine. En una de sus novelas menos conocidas, *En la hoguera*, se lee lo siguiente:

La muchacha fue siguiendo el curso del río y cruzó por las piedras, en tanto el cielo se cubría de haces resplandecientes. Un poco antes de llegar a la ermita vio al gitano, como siempre en cuclillas, escarbando la corriente con una varita. El paraje solitario asustó a Soledad, pero, cuando pensó en volver atrás, ya el gitano le hablaba.

—¿Dónde vas?

—De paseo

—Oye, ven...

—¿Qué quiere?

—Verte...

Ya estaba como siempre. Cada vez que la encontraba repetía las mismas palabras, hacía las mismas cosas. Ahora estaba acariciando su brazo con el junco mojado,

—¿No se puede estar quieto? —protestó.

El hombre no contestó, sólo la miraba.

XXII

El pie desnudo, clavado en el lodo, surgía entre los juncos, y, en torno a él, alrededor del muslo, rasgado de violáceos arañosos, una nube de mosquitos zumaba vorazmente, posándose en la sangre. El curso del agua bañaba los desgarrones del vestido, dejando un sedimento de espuma amarilla, de infinitos corpúsculos brillantes. Al ver los juncos moverse y su pie hundirse aún más en el lodo, Inés ante aquella carne magullada, maltrecha, se sintió desvanecer (1976: 243-244).

Este fragmento reproduce el final del capítulo XXI y el inicio del siguiente, y narra la violación de Soledad por el gitano Alejandro y el encuentro de su cuerpo por su amiga Inés. El narrador apenas manifiesta su omnisciencia, en contraste con otros muchos pasajes de la novela, y se limita a servir de soporte o puente a las miradas de ambos personajes en los dos capítulos. Así, después de la mirada del gitano se producen una violenta elipsis y una especie de fundido encadenado que aparecen significados en el texto de dos maneras: por el efecto de la mirada cercana de

Alejandro que se prolonga en el recorrido visual de Inés sobre el cuerpo de la herida Soledad, y mediante una serie de términos e isotopías que se repiten y tienen funciones equivalentes (la caricia con el junco sobre el brazo desnudo de Soledad se corresponde con los juncos que resaltan la desnudez del pie en medio del lodo; es decir, los juncos destacan en los dos casos la desnudez e indefensión de la muchacha).

Al mismo tiempo, y para que el lector no pueda pensar en ningún momento que la visión corresponde al narrador, éste utiliza varias marcas que muestran su ausencia: sitúa el cuerpo oculto por unos juncos, de modo que su descripción detallista esté justificada para una mirada que haya de vencer tal dificultad y no para un narrador omnisciente que no necesitaría recurrir a tal procedimiento; aumenta la cercanía del objeto con la intención de reproducir tanto la proximidad física de Alejandro, causante de la desgracia, como la proximidad física y afectiva de Inés; y reitera la visión sobre los juncos y el lodo («El pie desnudo, clavado en el lodo, surgía entre los juncos», «Al ver los juncos moverse y su pie hundirse aún más en el lodo...») para señalar el cambio de una mirada asombrada a otra conocedora de la personalidad de la muchacha; es decir, de una mirada de conocimiento a otra de reconocimiento. Y al hacer protagonista de la descripción a la mirada de Inés en ocularización interna, introduce lo descriptivo dentro de la temporalidad interior del personaje observador y lo aleja de cualquier posible separación del tiempo narrativo: es la ansiedad de Inés quien le hace ver el cuerpo de Soledad de ese modo, con lo que dicha visión puede responder tanto a un hecho objetivo, externo al personaje, como a un contenido mental de quien lo contempla desde la proximidad física y afectiva.

La indecisión entre atribuirle la realidad del cuerpo de Soledad a un narrador u otorgarle el carácter de contenido de la mente de Inés, es pareja a la que se produce en el estilo indirecto libre, en el que no siempre es posible decidir con exactitud si corresponde al narrador o al personaje, pero parece más cinematográfica que éste en la medida en que no suele encontrarse en la novela con las características que aquí presenta y sí, en cambio, es habitual en el cine, en el que cuando se trata del uso de la cámara subjetiva a veces resulta difícil saber si lo que la cámara encuadra existe fuera de la mente del personaje o no. En cualquier caso, en el ejemplo de Fernández Santos creo que se podría hablar de una gran semejanza con lo que Marc Vernet llama «campo personalizado» o también el en «deça» de la cámara, una de las «figuras de la ausencia», que consiste en la recepción por un campo ordinariamente neutro de una serie de marcas particulares que remiten a un personaje cuya posición geográfica o psíquica asume en parte o en su totalidad la cámara (por ejemplo, cuando en *Yakuza*, de S. Pollack, un travelling hacia delante muestra al personaje de espaldas, el temblor de la cámara indica la impaciencia de ese personaje que, sin embargo, aparece dentro del campo visual; o cuando en *La noche de Halloween*, de J. Carpenter, las aproximaciones y alejamientos de la cámara

muestran la presencia amenazadora del asesino) (1988: 29-58). También en el texto de *En la hoguera* se perciben esas marcas equivalentes a las visuales, como ya quedó dicho, que revelan la presencia de una figura ausente, la ansiedad de Inés que se proyecta sobre el cuerpo de Soledad.

Vemos, pues, a través de estos ejemplos como un texto literario puede llevar codificadas en su interior una serie de inscripciones narrativas y estilísticas que lo aproximan al cine. Sin embargo, y según lo que antes se dijo, la obra no existe en cuanto tal hasta que no es actualizada mediante el proceso de lectura, con lo que cabe hablar de unos objetos literarios que sólo pueden darse en la conciencia lectora de un modo esquemático y que, como se desprende de la fenomenología de Roman Ingarden, al que sigue W. Iser, son objetos que al carecer de correspondencia con el mundo exterior presentan un carácter múltiple, llenos de lagunas en su descripción que provocan esos *puntos de indeterminación* —o vacíos según Iser— que la conciencia receptora debe llenar mediante su concretización en el acto de lectura (1979: *passim*)⁹. Uno de estos puntos de indeterminación se crea cuando el texto no se completa según el paradigma literario que le sirve de punto de partida, sino que recurre a otro tipo de codificaciones como la cinematográfica. Se origina, entonces, una escisión que provoca la *extrañeza* del lector, ya que a éste se le anticipa algo que después no se cumple y se le obliga a resituarse dentro del texto de un modo diferente, variando sus ilusiones de lectura¹⁰.

En los textos neorrealistas citados observamos esa «extrañeza» prevista por el propio texto en la medida en que dentro de un paradigma más o menos tradicional y decimonónico de narración, aparece una apertura hacia otras posibilidades que lo cuestionan, obligando al lector a fijar un itinerario de lectura que se sirve de la anticipación y la retrospección sobre lo leído —en los textos de Aldecoa se anticipa primero un modo narrativo, el tradicional, que inmediatamente resulta cuestionado por la introducción de elementos ajenos al mismo de origen filmico, y más tarde el segundo fragmento confirma esta interpretación pero resitúa al primero no como hecho aislado sino como parte de una estrategia del texto, que tiende a explicitar una mirada que no es la del narrador sino la de los personajes—, y en el que es posible no sólo el descubrir las referencias cinematográficas a través de las equivalencias narrativas y estilísticas, sino también hacer que la mente del lector proyecte su saber filmico sobre aspectos únicamente traducibles en términos cinematográficos como, por ejemplo, la descripción de abajo arriba de los personajes, que a un lector con una mediana cultura filmica le recuerda a una panorámica vertical.

⁹ Este esquematismo, que hace de la obra literaria algo intencional, le es reconocido también por Ingarden al cine (1979: 358).

¹⁰ «The efficacy of a literary text is brought about by the apparent evocation and subsequent negation of the familiar. What at first seemed to be an affirmation of our assumptions leads to our own rejection of them, thus tending to prepare us for a re-orientation» (Iser, 1975: 290).

Ahora bien, si se acepta que esa instancia de recepción inscrita en el texto que es el «lector implícito» no atiende solamente a las marcas de la enunciación sino que puede actualizar otros aspectos como los temáticos, por ejemplo, y se estima que esa forma cinematográfica puede ser debida en parte a la recepción en España del neorrealismo italiano, con el que coincide en el modo de encarar determinados asuntos, las perspectivas que se abren acerca de un mejor conocimiento de los textos literarios y de su relación con otros que pertenecen a otras nacionalidades, trascienden el análisis narratológico por considerarlo insuficiente desde un planteamiento comparatista de la literatura.

El profesor rumano A. Marino defiende, como ya se ha visto, la necesidad de que la Literatura Comparada sobrepase la mera relación de hechos hacia una poética comparada, autónoma con respecto a otros métodos y basada en una nueva orientación de un concepto tan tradicional de la misma como el de la invariante. En esta línea resulta necesario el tener en cuenta los préstamos del cine a la literatura.

Si pensamos en los textos precedentes comprobamos, por ejemplo, cómo en el fragmento de «Vísperas del silencio» la mirada del pocero arranca del rostro de su compañero («prematuramente viejo») y después pasa a sus ropas, conectando el trabajo humilde con la vida de quien lo realiza, encadenando por medio de esa mirada atenta al detalle el rostro con las ropas, como si el primero fuese una prolongación de la segunda o viceversa; conexión que se realiza semánticamente a través de la isotopía de lo viejo y gastado, sea el rostro o el jersey tantas veces lavado. Hay una vinculación del hombre con el oficio y también una solidaridad entre quien contempla y lo contemplado. Lo contemplado es algo muy trivial —unas ropas y unos hombres que hacen algo tan banal como salir desde una alcantarilla—, pero la manera de verlo —a la altura del ojo del observador— dota a ese acto tan insignificante de un contenido humano de solidaridad.

En el caso de *En la hoguera*, de nuevo es la ocularización interna de los dos personajes (el gitano e Inés) quien descubre lo que subyace por debajo de los actos de los hombres. La elipsis oculta la violación de Soledad, pero la mirada de Inés descubre no tanto la violencia del acto, cuyas consecuencias son objetivamente perceptibles, cuanto el desastimiento y la indefensión que la desnudez del pie delata; es decir, que la mirada humana del personaje descubre lo que está oculto y la elipsis no ha explicitado: la indefensión ante una naturaleza que se impone a los hombres y mediante el calor los trastorna —y que en la novela del período alcanza uno de sus momentos estelares en *El Jarama*—, tanto al gitano que la mira con pasión, como a Inés, que reconoce en esa desnudez algo semejante a la suya frente al personaje central de la novela, Miguel, por el que siente una poderosa atracción física, aunque igualmente velada.

Vemos, por consiguiente, algo que caracteriza a la narración literaria española de los años cincuenta y que le viene en parte de la recepción que en España se hace del neorrealismo cinematográfico italiano, con el que coincide: cómo por debajo de lo trivial surge algo más trascendente (la solidaridad) que carga de un sentido nuevo los actos de la banalidad cotidiana¹¹, y cómo la forma de mirar de los personajes descubre lo que está oculto y que de repente se revela epifánicamente ante los ojos del lector (una naturaleza agresiva con los hombres)¹². Ambos casos —solidaridad y relación del hombre con la naturaleza— nos remiten a uno de los grandes temas del neorrealismo italiano, tanto cinematográfico como literario, el del humanismo (Bazin, 1966: 440-441; Hovald: 74; Leprohon: 110), que en el cine se plasma por medio de esos encuadres tan habituales a la altura del ojo humano, tal como se observa en los ejemplos mencionados. Pero, además, en el segundo caso, nos hallamos igualmente ante un tema común, el del papel de la naturaleza, que tiene una función muy semejante en ambas culturas: la de ligar al hombre con un paisaje que, en el caso de los italianos, derivaba en gran parte de la visión campesina de la historia y de una guerra que había obligado a los partisanos a adaptarse a un terreno físico determinado en su lucha contra alemanes y fascistas —en este sentido es muy significativo el último episodio de *Paisà* de Rossellini, en el que el encuadre de la cámara reproduce la visión que tienen los partisanos cuando arrastran su cuerpo en medio de los juncos de los pantanos, siendo la naturaleza quien define su mirada (Bazin, 1966: 458-459)—; y en el caso de los españoles habría que relacionar, además de con una visión campesina que se opone a la del franquismo, con esa heterogeneidad del paisaje y de las gentes de España que el régimen de Franco intentaba anular bajo un discurso mitificante y fuertemente homogeneizador. La mirada de Inés en la novela de Fernández Santos al introducir un cierto tipo de alucinación voyeurista (M. Bal, 1989: 133-150) no permite al lector únicamente una posición moral de horror ante el delito o de complacencia erótica, sino que la reorienta hacia un sentido ideológico característico de los neorrealismos italiano y español.

¹¹ Cesare Zavattini, el gran guionista italiano que tanta relevancia tendrá en la España de los años cincuenta, además de afirmar que «Lo banal no existe» (Caro Baroja, 1955: 201) y que «No hay un día, una hora, un instante de un ser humano que no sea digno de ser comunicado a los demás» (Zavattini, 1952: 13), entiende el cine como una *epopeya de nuestras naderías* (Zavattini, 1953: 12). Algo muy semejante a lo que pensaba Aldecoa al hablar de una novela que tratase la «épica de los grandes oficios» (1955: 37), y su compañero de generación Sánchez Ferlosio: «muchos pequeños motivos y la novela son los pequeños motivos, la vida cotidiana, el lenguaje vulgar, tienen honda significación a veces» (1956: 4).

¹² Guido Aristarco señala ese carácter epifánico del neorrealismo: «la véritable nouveauté du néoréalisme italien est d'avoir trouvé un langage de modernité par rapport à la narration littéraire [...], le cinéma néoréaliste part des fatti ainsi nommés par Zavattini, qui ont l'air insignifiants mais qui ont ce grand pouvoir d'explorer en face de nous, et de former des choses extrêmement importantes» (Questerbert, 1988: 232).

Por lo tanto, se comprueba cómo para llegar al establecimiento de una invariante tematológica sobre el humanismo o sobre la relación campo/ciudad que se base en las semejanzas a lo largo del tiempo y del espacio de las diversas literaturas, y entre ellas la italiana y española del período de posguerra, no se puede prescindir del neorrealismo cinematográfico italiano, ya que a través de él se reciben en España ambos temas. Si al mismo tiempo, y en un ejercicio de sincronía que haga contemporáneas épocas y culturas pasadas para el que la Literatura Comparada ha de estar dispuesta (Marino, 1988: 171-179), comparamos el tratamiento del tema ciudad/campo a lo largo de la historia, con el objeto de acercarnos a esa invariante, constataremos que, al margen de las posibles semejanzas, las diferencias que se dan en el neorrealismo responden en gran medida a un origen filmico: el carácter epifánico de una mirada que no se le atribuye al narrador sino a los personajes, y por medio de la cual el lector descubre algo trascendente que de pronto se le revela bajo lo oculto.

Es el cine, pues, quien en este caso establece la semejanza o la diferencia, al igual que antes había señalado el franqueo del umbral narratológico hacia espacios más vastos, como el de la tematología o el de la fortuna de un movimiento literario fuera de sus fronteras, espacios tradicionalmente reservados a la Literatura Comparada.

Y de ahí que se pueda concluir señalando dos hechos importantes que se desprenden de todo lo anterior: que el análisis narratológico por sí solo no explica suficientemente los textos desde una perspectiva comparatista de la literatura, aunque es un punto de partida fundamental para cualquier estudio del impacto del cine sobre ésta; y que la investigación de las repercusiones de aquél sobre la literatura nos aboca hacia esa supranacionalidad y ese *específico* literario que todos los comparatistas exigen como condición indispensable para que pueda hablarse de Literatura Comparada.

Referencias Bibliográficas

- ALDECOA, I. (1955). *Destino* 956, 3 diciembre, 37.
— (1981⁵). *Cuentos completos*. 2. Madrid: Alianza.
AYALA, F. (1991). «Taracea cinematográfica». *El País*, 18 octubre, 15-16.
BAL, M. (1989). «Visual Readers and Textual Viewers». *Versus* 52-53, 133-150.
BAZIN, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
CALVINO, I. (1983). *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Bruguera.
CARO BAROJA, P. (1955). *El neorrealismo cinematográfico italiano*. México: Alameda.
-

- CLERC, J.-M. (1981). «Les écrivains français devant le cinéma de 1925 à 1965: Aperçu historique sur le notion d'influence du cinéma». En *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, 303-307. Innsbruck.
- COHEN, K. (1979). *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*. New Haven/London: Yale University Press.
- COMPANY, J. M. (1986). *La realidad como sospecha*. Valencia: Hiperión.
- (1987). *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra.
- CHATMAN, S. (1980). «What Novels Can Do That Film's Can't (And Vice Versa)». *Critical Inquiry* 7, 121-140.
- ECO, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- FERNÁNDEZ SANTOS, J. (1976). *En la hoguera*. Madrid: EMESA.
- GADAMER, H. G. (1989). «Historia de efectos y aplicación». En *Estética de la recepción*, R. Warning (ed.), 81-88. Madrid: Visor.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris: Du Seuil.
- GIMFERRER, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- GORDILLO, I. (1988). «Literatura y Cine: Bibliografía en Español». *Discurso* 2, 95-108.
- GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- HAMON, Ph. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- HEDGES, I. (1983). *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*. Durham D.C.: Duke University Press.
- HENDERSON, B. (1983). «Tense, Mood, and Voice in Film (Notes After Genette)». *Film Quarterly* 36, 4-17.
- HOVALD, P. G. (1962). *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp.
- INGARDEN, I. (1979²). *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ISER, W. (1975²). *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- JAUSS, H. R. (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- JOST, F. (1983). «Narration(s): en deça et au-delà». *Communications* 38, 192-212.
- (1989²). *L'oeil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires.
- KIBÉDI VARGA, A. (1981). «Réception et classement: lettres-arts-genres». En *Théorie de la Littérature*, A. Kibédi Varga (ed.), 210-227. Paris: Picard.
- LEPROHON, P. (1978). *Le cinéma italien*. Paris: D'Aujourd'hui.
- MACHADO, A. M. y PAGEAUX, D. H. (1988). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- MARINO, A. (1988). *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris: PUF.
- MITRY, J. (1989⁴). *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI.
- MORRIS, C. B. (1972). *Surrealism and Spain 1920-1936*. Cambridge: University Press.
- (1980). *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*. New York: Oxford University Press.
- MORRISSETTE, B. (1985). *Novel and Film. Essays in Two Genres*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- PAECH, J. (1988). «Literatur und Film». *Film Theory* 19-20, Münster Mks.
- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.

- PICHOIS, C. y ROUSSEAU, A.-M. (1969). *La literatura comparada*. Madrid: Gredos.
- QUESTERBERT, M.-C. (1988). *Les scénaristes italiens*. 5 Continents.
- RICARDOU, J. (1967). *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Du Seuil.
- ROBBE-GRILLET, A. (1973). *Por una novela nueva*. Barcelona: Seix Barral.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M. C. (1990). *Écraniques. Le film du texte*. Presses Universitaires de Lille.
- ROSS, H. (1987). *Film as Literature. Literature as Film*. New York: Greenwood Press.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (1956). *La estafeta literaria* 41, 29 abril, 4.
- SCHMELING, M. (1984). «Introducción: Literatura General y Comparada. Aspectos de una metodología comparatista». En *Teoría y praxis de la literatura comparada*, M. Schmeling (ed.), 5-38. Barcelona/Caracas: Alfa.
- SCHMITT-VON MÜHLENFELS, F. (1984). «La literatura y las otras artes». En M. Schmeling, (ed.), 169-193.
- SCHOLES, R. (1982). *Semiotics and Interpretation*. New Haven/London: Yale University Press.
- TENORIO, I. (1989). «Cine y Literatura: Bibliografía en francés». *Discurso* 3-4, 89-104.
- (1991). «Cine y Literatura: bibliografía en italiano». *Discurso* 7, 89-101.
- URRUTIA, J. (1983). *Imago litterae, cine, literatura*. Sevilla: Alfar.
- (1992). *Literatura y comunicación*. Madrid: Instituto de España/Espasa-Calpe.
- UTRERA, R. (1981). *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*. Universidad de Sevilla.
- VANOYE, F. (1989). *Récit écrit. Récit filmique*. Paris: Nathan.
- Varios Autores (1991). *Surrealistas, surrealismo y cinema*. Barcelona: Fundación «La Caixa».
- VERNET, M. (1988). *Figures de l'absence*. Paris: Éditions de l'Etoile.
- VIRMAUX, A. y O. (1976). *Les surréalistes et le cinéma*. Paris: Seghers.
- WEISSTEIN, A. (1975). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.
- WELLEK, R. (1968). *Conceptos de crítica literaria*. Universidad Central de Venezuela.
- WELLEK, R. y WARREN, A. (1969⁴). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- ZAVATTINI, C. (1952). *Indice* 49, 15 marzo, 13.
- (1953). «Cesare Zavattini, la literatura en el cine y la historia de *Ladrón de bicicletas*». *Correo literario* IV, 68, 15 marzo, 12.

LA PUERTA COMO TEXTO: (SEMIÓTICA TEXTUAL DE LOS GRAFFITI DE UNIVERSIDAD)

Esther Forgas Berdet

(Universidad «Rovira i Virgili»)

Graffito o graffiti, con el plural lexicalizado, es el término adoptado comúnmente, junto con el más castizo *pintada*¹, para designar cualquier manifestación gráfico-icónica (escritura, anagrama, signo icónico o siglas) que se produzca en lugar público de manera espontánea. Su nacimiento se remonta al de la comunicación humana, y va ligado a la misma naturaleza del hombre, a su impulso creador y a su necesidad comunicativa.

El **graffiti** o *pintada* mural ha sido estudiado en las últimas décadas —a partir de la explosión poético-mural del 68 en Nanterre— desde distintos puntos de vista², puesto que ha interesado a sociólogos, psicólogos,

¹ Curiosamente, el neologismo **graffiti** viene a sustituir el ya castizo *pintada*, aun cuando éste había sido rechazado por los puristas como Guillén, que, según escribe Umbral (1983: 13), se negaba a sustituir *letrero* por *pintada* alegando:

—Sólo uso palabras que he vivido.

Así pues, siguiendo al ilustre poeta, los jóvenes de hoy usan **graffiti** como una palabra vivida, desterrando al ya caduco *pintada*, de tanto valor connotativo para los que fuimos jóvenes en el mayo francés.

² La bibliografía sobre el tema es abundante, aunque generalmente con una óptica divulgativa. Destacan, sin embargo, algunas aportaciones aisladas, de las que entresacamos: Arias (1978), Gan Bustos (1978), Sempere (1977), Perry (1976), Braudillard (1974), Nilsen (1980), y Castleman (1982).

antropólogos, historiadores del arte y a cuantos se preocupan por la lengua escrita o hablada en tanto que medio de expresión e intercomunicación del individuo y la comunidad. Su análisis desde la perspectiva semiótico-lingüística sirve para evidenciar un uso especial del lenguaje basado en las distorsiones fonético-morfológicas, la ambigüedad, la polisemia, los juegos irónicos, la iconografía social y toda la serie de usos retóricos de ambos códigos (verbal e icónico), mientras que un análisis pragmático de su contenido y de las intenciones de sus emisores nos informará detalladamente acerca del grupo social que los produce y de aquel al que van destinados.

Ocorre, sin embargo, que existe un especial tipo de **graffiti** que, si bien participa de todas las características del **graffiti** mural ciudadano, difiere sensiblemente de éste en algunos aspectos concretos, aspectos que son, precisamente, los que nos interesa resaltar. Nos referimos, concretamente, al grupo de **graffiti** que se producen en un lugar cerrado, ajeno a la participación exterior y frecuentado por un grupo social de fácil delimitación. Pertenecen a este grupo especial, por ejemplo, las pintadas que se realizan en el interior de los muros de una fábrica, las que cubren las paredes de las celdas de las prisiones, las de los cuarteles, o las que, como las de nuestro corpus, son producidas por el colectivo estudiantil en los pasillos, aulas y lavabos de nuestras facultades universitarias.

Si el **graffiti** de ciudad tiene como especial característica la del anonimato, la de representar la voz airada de los sin voz, de cuantos no tienen otro foro que la calle, en cambio, las pintadas del interior de los muros universitarios y, especialmente, las de las puertas y paredes de los WC, representan la voz colectiva de un grupo perfectamente localizable y localizado. De ellos conocemos algo más que de los anónimos gritos urbanos, sabemos el grupo social que los ha codificado, su edad, su condición socio-cultural y sexo, y sabemos los referentes que los motivaron. Pero sabemos, sobre todo —y esto es lo que más nos interesa— que estos textos han sido generados colectivamente, que se han creado al ritmo de sus diferentes autores, y que, precisamente por eso, los mensajes que estos textos contengan, su tratamiento y las ideas en ellos vertidas nos aproximarán, inevitablemente, a los tópicos del colectivo que los generó. En este sentido, este espontáneo *buzón de sugerencias* de la puerta del WC se erige en portavoz de un colectivo no siempre escuchado y en tribuna de libre expresión de un grupo social muchas veces sometido a un silencio forzado.

A través de nuestro corpus, que recoge **graffiti** de las puertas de WC femeninos y masculinos de la Facultad de Filosofía y Letras de Tarragona, hemos intentado ofrecer una descripción tipológica de este subgénero textual, cuyas especiales características lo convierten, a nuestro entender, en un interesantísimo y peculiar objeto de estudio. Sin embargo, antes de referirnos especialmente a la tipología del que venimos llamando, a falta de una denominación menos escatológica, *graffiti de WC*, nos es necesario

señalar someramente las características estructurales que este tipo de producciones comparte con el mensaje mural ciudadano, de todos conocido.

1. TIPOLOGÍA COMPARTIDA POR LOS GRAFFITI URBANOS Y DE WC

1.1. Nivel de enunciado

Dentro de su especial estructura verbo-icónica, ambos tipos de texto comparten :

- i) Frases cortas, de estilo lapidario, carentes, en ocasiones, de recursos gramaticales y sintácticos adecuados

OTAN, no

CRIDA, collonuts

Ni espanyols ni ianquis, catalans

- ii) Utilización semiótica de elementos no lingüísticos, perfectamente decodificables por pertenecer a la competencia interpretativa común:

flechas de referencia

Viva la Generalitat de Catalaunya ⇒ La mierda

símbolos aritméticos

ETA = asesinos

y grafismos e iconografías de toda índole

 = 25 cm

 = CRIDA

- iii) Recursos retóricos compartidos, tales como el uso abusivo de las metáforas verbales e icónicas, antítesis, hipérbole gráfica y verbal (omnipresente en los **graffiti** sexuales), metonimias gráficas y verbales (casi siempre, también, sexuales), imágenes y comparaciones, generalmente resueltas mediante el grafismo de igualdad (=).
- iv) Uso abusivo de anagramas (♀) y siglas, en ocasiones modificadas (**PESOEZ**), así como el posible uso semiótico del color (negro o rojo, generalmente) y de la tipografía ³.

1.2. Nivel de enunciación

- i) Identidad entre el **emisor** y el **destinador**.

En la mayoría de las pintadas, tanto urbanas como de WC, a pesar de su estilo asertivo, escasamente modal, y del aparente distanciamiento que confiere el anonimato, aparecen frecuentemente marcas de **implicación** del emisor, de manera que éste asume por completo la función semiótica del **destinador**, implicándose así totalmente en el enunciado:

No tirem quinquis a terra

Estoy bien dotado, 21, ¿qué te parece?

- ii) Autodestinación. Se produce cuando el emisor enuncia para sí mismo, y, en este sentido, se ha caracterizado precisamente la pintada como un grito de rebeldía válido por y para sí mismo, como enunciado que trueca su función apelativa propia por la puramente poética, y cuya sola existencia justifica el acto de su producción. Desde esta perspectiva debe entenderse precisamente el signo **ostensivo** (Eco, 1976) de un simple dibujo obsceno sin texto informativo, o la pura reproducción de siglas o anagramas, cuya sola presencia los convierte en enunciados.
- iii) Degradación del emisor. Cabe señalar también, como nota común a ambos tipos textuales, la ausencia de emisor conocido, así como la degradación de éste a través de su propio mensaje. En nuestra galaxia Guttenberg la sacralización de lo escrito pasa por el reconocimiento de la autoría, y, en consecuencia, tanto el anonimato de los mensajes murales como las presuposiciones que éstos generan acerca de su autor (incultura, falta de respeto y educación,

³ Presta especial interés a este aspecto, entre otros autores, Borgomano (1982), en su artículo sobre los **graffiti** murales de la ciudad de Romans.

etcétera) incidirán, necesariamente, en el **nivel perlocucionario** de la comunicación, modificando las expectativas del receptor:

Si los burros bolasen, Franco sería el rey de la abiación

- iv) Carácter apócrifo. La existencia de textos firmados no acrecienta la credibilidad de su autor, ni le confiere categoría jerárquica, puesto que generalmente es interpretada como una contra-información, tendente a oscurecer la posible autoría. Un **graffiti** de nuestro corpus, firmado, precisamente, *anónimo*:

Soy la más guapa de la Facultad de Filología. Anónimo

muestra inequívocamente la paradoja de la no asunción del texto.

En cuanto a los mensajes de firma colectiva:

Los contribuyentes

Ascó, hijos de puta. Firmado: Uno de tantos

5.º de Historia

éstos no son interpretados como marca de discurso común, sino, al contrario, como medio de ocultación de la individualidad emisora del mensaje, amparada en un colectivo.

- v) Ausencia de estructura argumentativa. En todo argumento se refleja inequívocamente la estructuración del texto, y ello exige, por lo tanto, estrategias propias del género, relacionadas con un espacio discursivo extenso, incompatible con la concisión lapidaria del **graffiti**, además de una predisposición conceptual a la serenidad discursiva, incompatible, a su vez, con el apremio de la pintada urbana y con el contexto situacional del **graffiti** de WC.

1.3. Nivel semántico

- i) Niveles temáticos similares, que hacen coincidir los **marcos referenciales** de los tres **tópicos de discurso** propios de la pintada de WC: política, sexo y contestación/frustración académica, con algunos de los diferentes **tópicos de proposición** que encontramos en las pintadas urbanas: política, sexo y contestación/frustración ciudadana. Así pues, si podemos hablar de **limitación autoselectiva** en el contenido temático de los mensajes de los mass-media, esta tematización limitada se extrema al máximo en el universo comunicacional de los **graffiti** de ambos tipos.

En los últimos tiempos, a estos tres marcos señalados hay que añadir la invasión de frases y consignas en inglés, más o menos crípticas (**Hot Blood**), o de otras de mayor difusión extraídas de las letras de las canciones de los ídolos musicales:

Don't worry, be happy.

2. TIPOLOGÍA ESPECÍFICA DE LOS GRAFFITI DE WC

A pesar de las evidentes similitudes que hasta aquí hemos señalado entre el **graffiti** de ciudad y el de espacios cerrados, a nosotros nos interesa especialmente las características particulares de este último, al que denominamos **texto múltiple**, puesto que su estructura, como veremos, difiere sensiblemente de cualquier otra clase de pintada mural. Así pues, definiremos este especial entramado textual bajo los siguientes parámetros que servirán para oponer ambos subgéneros murales:

2.1. Discurso múltiple (frente a discurso único)

El texto-puerta de WC posee en su especial estructura elementos propios de una configuración macroestructural, tales como las **presuposiciones**, las **correferencias**, los **tópicos de discurso**, ligados al **marco**, y los **conectores** y otros elementos ligados a la **cohesión** textual. Posee, además, como característica diferenciadora, la diversidad del sujeto emisor, y, sobre todo, los juegos semióticos-textuales propios de la especificidad del género.

En este sentido, este **emisor múltiple**, cambiante en cada micro-texto (que equivale al **graffiti** único de ciudad), puede transformarse, mediante un proceso semiótico particular:

- i) En objeto de referencia, a su vez, cuando otro **graffiti** enuncia algo sobre él:

Viva ETA ⇐ Cabrón el que lo ha escrito

- ii) En sujeto receptor, cuando otro **graffiti** se suma al concepto u opinión vertido por él:

Viva ETA ⇐ Gora Euskadi

- iii) Puede transformarse en sujeto destinatario si otro **graffiti** responde al suyo de manera explícita:

Viva ETA $\Leftarrow$ Maricón, tendrían que caparte

- iv) Por otra parte, también el nivel del enunciado inicial (**Viva ETA**, en nuestro ejemplo), puede, a su vez, convertirse en objeto de referencia, si otro enunciado alude explícitamente a él:

Viva ETA $\Leftarrow$ No, muera ETA

- v) O en objeto enunciado, a su vez, si otro enunciado-respuesta lo toma, parcial o totalmente, como tal:

Viva ETA $\Leftarrow$ Ni Viva ETA ni pollas en vinagre

- vi) Pero aún hay más, ya que el primitivo nivel de enunciación de **Viva ETA** puede pasar a transformarse, por este proceso de semiosis en cadena, en objeto de referencia si otro **graffiti** enuncia algo acerca de la enunciación primitiva:

Viva ETA $\Leftarrow$ Decir esto es signo de incultura

- vii) Y, finalmente, el proceso puede completarse cuando el emisor primitivo, ante el efecto perlocucionario de su mensaje, decide —gracias a un proceso de *feed-back* propio solamente de este tipo de texto mural— reemprender su rol emisor, pero esta vez desde su perspectiva de destinatario de los contra-mensajes generados, logrando así encadenar otra vez el juego combinatorio:

Viva ETA $\Leftarrow$ Muera ETA $\Leftarrow$ No me convencéis, sois una banda de capaos

2.2. Retroalimentación discursiva (frente a imposibilidad de retroalimentación)

Creemos importante señalar que la respuesta al **graffiti**, represente o no un contra-texto, no está generalmente relacionada con el ámbito del enunciadador, puesto que éste no había planeado con anterioridad su existencia. A pesar de ello, esta respuesta puede haber sido suscitada, voluntaria o involuntariamente, por medio de **estrategias ilocucionarias** diversas, tales como la provocación:

¿Catalanes? No, gracias

el desafío:

Si eres hombre espérame mañana en el bar

la sugerencia:

Haz el amor con tías. Es lo mejor

la orden:

Rechaza a la hembra

o el insulto:

Felipe maricón y Guerra cabrón

que pueden —y generalmente logran— funcionar como generadores del texto múltiple final.

Para que este proceso pragmático se realice, delatando así la cualidad perlocucionaria del mismo texto, es necesaria la participación de alguna de las dos estrategias siguientes:

- i) La fuerza **ilocucionaria** del mensaje ha sido reconocida y asumida por el receptor, provocando así en éste una reacción emanada **perlocucionariamente** que definirá el éxito o el fracaso de la estrategia, explicitándose en el texto mediante los mecanismos léxico-semióticos señalados:

Ni espanyols ni ianquis, catalans! ⇐ ¡Pero qué hijos de puta, cobardes y separatistas sois!

- ii) La fuerza **ilocucionaria** del mensaje no ha sido reconocida como tal por el receptor, pero, a pesar de ello, el mensaje ha suscitado una respuesta —deseada o no por el emisor— que no puede ser entendida en términos **perlocucionarios**, pero que supone igualmente la manipulación del hacer del receptor, en tanto que provocadora de respuesta:

Visca la CRIDA ⇐ NAZI-onalistas

2.3. Emisor/Receptor delimitado (frente a emisor y receptor no identificables)

La especial configuración del **graffiti** de WC permite apreciar un fenómeno de imposible experimentación en la pintada mural: el de la delimitación de los actantes protagonistas del acto sémico. En el caso concreto que nos ocupa, la especificidad actancial queda perfectamente determinada gracias a que el corpus estudiado corresponde a las puertas de WC, lo que nos permite identificar el sexo (varones o hembras), la condición sociocultural (estudiantes universitarios) y la procedencia geográfico-lingüística (catalán o castellano) de sus responsables.

Todo ello permite tanto al emisor como al receptor de estos textos el uso de estrategias propias del género, tales como las **presuposiciones** ligadas al marco y las **correferencias** entre los distintos niveles textuales. Son precisamente estas estrategias las que nos permiten considerar **texto** a este complejo ensamblaje signico que nos ocupa, sin que la ausencia de características esenciales a todo texto, como el **planeamiento inicial** y la **clausura** (van Dijk, 1972) se oponga a tal consideración.

2.4. Unicidad tipológica (frente a tipología compartida)

La pintada mural urbana comparte con otras estructuras textuales propias de la cultura de masas parecidos o idénticos componentes, ya que su tipología (ver epígrafe 1) se diferencia bien poco de la de cualquier mensaje conciso destinado a persuadir, dentro del universo masmediático. En este sentido, el *género* al que la pintada urbana pertenece engloba también otras estructuras equivalentes desde el punto de vista formal y pragmático, dado que cualquier texto publicitario, desde el eslogan político a la valla urbana, pasando por la escueta pegatina, comparten con la mayoría de los **graffiti** ciudadanos igual contenido retórico, parecida función ilocucionaria e, incluso, resultados perlocucionarios semejantes. Se cumple así la tipificación del *género* como **instrucción de lectura**, condicionado no tanto por los resultados obtenidos como por el reconocimiento previo de su intención ilocucionaria: convencer, persuadir, manipular, en una palabra, el **hacer** del receptor hasta convertirlo en un **deber-hacer**, modalidad del poder, o bien en un **querer-hacer**, modalidad del saber.

La pintada del WC, al contrario, pertenece a una tipología textual única, ya que su estructura organizativa no es compartida por producto textual alguno, aunque pueda mantener concomitancias evidentes con los textos antes mencionados. Pretende, como ellos, objetivos de persuasión, disuasión, convencimiento, subversión o repulsión, y consigue, como quizá

ninguno, el éxito perlocucionario ligado al escándalo y a la provocación. Intenta, como ningún otro tipo de texto:

persuadir:

Haz el amor con hombres. Es mejor, no hay embarazos

subvertir:

Harriva Hesphanha

informar:

Anarquía es libertad

provocar:

¿Catalanes?: una mierda

ordenar:

Quema tus apuntes

suplicar:

María Jesús, déjame follarte, por favor, te lo suplico

o convencer:

La castidad produce cáncer, vacúnate

Para lograrlo, emplea estrategias léxico-pragmáticas que presuponen la competencia lingüístico-modal del emisor y del receptor, que van desde el uso del imperativo, propio de enunciados coercitivos:

Follad, follad, que el mundo se acaba

al empleo de verbos o locuciones performativas:

Te acordarás de mí, Roberto, te lo juro

pasando por enunciados con estrategias léxicas provocadoras, basadas en el insulto y la palabra obscena:

Chúpate la tuya, maricón

Por otra parte, una característica propia del mensaje del WC, poco usual en la pintada urbana, es el uso de la modalidad ilocucionaria de la excitación sexual. El WC, del que alguien (Gubern 1978:7) ha dicho que favorece la evacuación mental a la par que la física, contiene abundantes mensajes destinados a la excitación sexual del receptor, encaminados a manipular su **sentir**, que se traduce en un **hacer-sentir** del texto que se acomoda en lo psicosomático, y que alcanza su mayor sentido dada la situación personal y locativa del usuario receptor:

**Cuando quieras te puedo masturbar, besar y penetrar en este lugar,
¿qué te parece?**

Con ello, la función ilocucionaria del mensaje, reflejada en sus estrategias lingüísticas, queda suficientemente explícita. Otra cosa es su eficacia, su éxito perlocucionario, cuyo análisis nos lleva al siguiente apartado.

2.5. Nivel pragmático comprobable (frente a nivel pragmático de difícil comprobación)

En los **graffiti** de los muros ciudadanos rara vez se escriben respuestas al mensaje propuesto, y cuando esto sucede es altamente improbable que fuera ésa la intención del emisor del mensaje. La presencia de réplica en ese tipo de **graffiti** resulta fuertemente dificultada, por una parte, por la localización y dimensiones del mensaje (muros altos, vallas, letras gigantes en muros o calzadas) y, por otra parte, por la improbabilidad de que el presunto replicante se encuentre, en el momento de recibir el mensaje, en condiciones prácticas de contestar (necesita ir provisto de spray o bote de pintura, tener tiempo, estar solo y sin posibilidades de ser visto, etc.). En cambio, el usuario de WC de Universidad llegará a enfrentarse con esta **opera aperta** en proceso de generación provisto de lápiz, bolígrafo o cualquier otro útil de escritura, y disponiendo, a la vez, de tiempo y soledad suficientes para que su acto quede impune. Tales condiciones son —por banales que parezcan— las que propician la existencia de estos escatológicos periódicos murales y los que permiten, en definitiva, su generación como textos.

2.6. Componentes macroestructurales (frente a microestructura textual)

Finalmente, queremos señalar como característica específica del **graffiti** de WC la presencia de componentes macroestructurales y textuales. Si tomamos, como lo hemos hecho, la puerta del WC como un todo uniforme, encontraremos en él todos y cada uno de los requisitos que la teoría textual (van Dijk, 1980) exige para poder hablar de **texto**. En esta unidad textual encontraremos la **superestructura**, definida como un **saber** del receptor acerca del texto, que le permitirá descodificarlo convenientemente, revelándose, al igual que el género, como una **orden de lectura** dada al receptor y propiciando una especial predisposición receptiva.

Contendrá también este producto textual las respectivas **macroestructuras**, formadas, a su vez, por distintos bloques textuales con caracteres comunes:

- i) **Tópicos de discurso**, ligados a los **marcos** y **submarcos** textuales. Si consideramos el marco general del **graffiti** universitario, podría encuadrarse dentro del campo *Frustración juvenil*, que comprendería, a su vez, los submarcos académico, sexual y político, reflejados en los **tópicos de discurso** y sus correspondientes frases-tópico:

La cultura es tortura

Aquí el Club de tías tortilleras

Una mierda: esto es la política

- ii) Pronominalizaciones, **correferencias** y referencias cruzadas:

Aixó (referido al enunciado anterior) és incultura

Tú confundes la cultura con el fanatismo

- iii) El funcionamiento de los **marcos textuales** antes citados permite la generación de **presuposiciones** dentro del texto-puerta. Conceptos como **ellos**, **nosotros** o **aquí**:

Nosotros aquí estudiando y ellos en su despacho rascándoselas

son identificados en el texto como *estudiantes*, *Facultad* y *profesores*, gracias a las presuposiciones referenciales que genera el marco.

- iv) La **coherencia** textual se expresa por medio de la organización del texto, señalada generalmente por medio de **conectores de frase**, tanto léxicos (**esto**):

Con Franco no había maricones — Esto es una burrada

como gráficos ($\Rightarrow$):

¡Cómo os gusta ensuciar las paredes!

↑↑

Lo mismo digo

así como por las **referencias pronominales**:

**Castellanos, hijos de puta $\Leftarrow$ Vosotros sí que sois hijos de puta $\Leftarrow$
 $\Leftarrow$ El padre del que lo haya escrito**

En este mismo sentido apuntan las referencias locativas resueltas, generalmente, por medio de adverbios:

Aquí se viene a cagar y no a hacer demagogia

2.7. Carencia de intención previa (frente a microtexto intencionado)

El emisor del **graffiti** urbano, al tratarse de un individuo aislado, produce su texto intencionadamente, como un todo acabado y autosuficiente. Dicho en otras palabras, el **graffiti** urbano posee **planeamiento textual**, ligado siempre a la intención previa, cosa del todo ajena al texto mural de WC, cuya organización no puede en absoluto ser planificada. La carencia de **intención previa**, y, por tanto, de **planeamiento**, impide la presencia de los mecanismos de **inicio** y **clausura** propios de todo texto, y, sin embargo, ello no impide que el texto-puerta sea considerado como tal por los sucesivos usuarios del WC, a los que les presenta como un todo unitario dotado de coherencia.

Hasta aquí, pues, hemos intentado una tipologización lo más completa posible de este entramado signico «puerta de WC» tomado como un todo unitario. Para ello nos hemos fijado en distintas **bases de tipologización** (Isenberg 1987), de las que nos parece importante entresacar las referentes al **dialogismo actancial** establecido entre los distintos niveles enunciativos

del texto, pues son éstos precisamente los que confieren un especial interés textual a estas producciones.

Referencias Bibliográficas

- ARIAS, F. (1978). *Los graffiti, juego y subversión*. Valencia: Fernando Arias.
- BORGOMANO, L. (1982). «ET VOUS?, lecture de graffiti dans la rue». *Le français dans le monde* 173, 94-103.
- BRAUDILLARD, J. (1974). «Kool killer. Les graffiti de New York ou l'insurrection par les signes». *Papiers* 3. Barcelona: Ed. Barral.
- CASTLEMAN, C. (1982). *Los graffiti*. Madrid: Hermann Blume.
- COURANT, J.-Y. et al. (1985). «Les murs qui parlent». *Le français dans le monde* 191, 29-31.
- DIJK, T. A. van. (1972). *Some aspects of text grammars*. The Hague/Paris: Mouton.
- (1977). *Text and Context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*. Londres: Longman. (trad. esp. *Texto y Contexto*. Madrid: Cátedra, 1980)
- ECO, U. (1977). *Tratado de Semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- GAN BUSTOS, F. (1978). *La libertad en el WC*. Barcelona: Dopesa.
- GUBERN, R. (1978). Prólogo a GAN BUSTOS, F. (1978). *La libertad en el WC*. Barcelona: Dopesa.
- ISENBERG, H. (1987). «Cuestiones fundamentales de tipología textual». En *Lingüística del texto*, E. Bernárdez (comp.), 95-131. Madrid: Arco Libros.
- NILSEN, D. L. F. (1980). «The grammar of graffiti». *American Speech* 55, 3, 234-239.
- SEMPERE, P. (1977). *Los muros del posfranquismo*. Madrid: Castellote.
- PERRY, R. (1976). *The writing on the wall*. London: Elm Tree Books.
- UMBRAL, F. (1983). *Diccionario cheli*. Madrid: Grijalbo.

EL RETRUÉCANO LÉXICO *

Mario García-Page

(UNED, Madrid)

1. Denominamos convencionalmente *retruécano léxico* al tipo de juego verbal conseguido mediante la inversión de las partes conformantes de una palabra real o supuestamente compuesta, de forma tal que ésta resultaría de la recomposición de dichas partes adoptando su orden habitual (García-Page, 1992b). Se trata, pues, de un fenómeno complejo construido en dos tiempos: a) la repetición más o menos literal de una palabra simultáneamente a su segmentación en dos partes, y b) la inversión de dichas partes respecto del orden posicional que guardan en la palabra presuntamente compuesta, tal y como ilustra el siguiente ejemplo de Góngora (110) ¹:

- (1) Yo soy aquel *gentilhombre*
digo aquel *hombre gentil*

La pauta de formación podría representarse como sigue: Dada la unidad léxica A (ab), se consigue un retruécano léxico mediante la inversión

* El presente trabajo es una versión reducida de un trabajo anterior titulado *El retruécano léxico y sus límites*, aunque se aducen otros ejemplos no incluidos en aquél.

¹ Los ejemplos del *corpus* se citan como sigue: autor y página del libro en que aparece el ejemplo.

de las partes conformantes de A: A' (ba), o lo que es lo mismo: AB → B + A, v.gr.

$$\underset{a}{A}(\underset{b}{gentilhombre}) \rightarrow A'(\underset{b}{hombre} \underset{a}{gentil})$$

esto es:

$$AB(\text{gentilhombre}) \rightarrow BA(\text{hombre gentil})$$

Este análisis (repetición e inversión, con posible efecto de antítesis) es el que caracteriza precisamente a la figura sintáctico-semántica del *retruécano* (*antimetábole*, *conmutación* o *antimetátesis*, según los términos clásicos que recogen los manuales de poética y retórica al uso); de ahí que hayamos convenido en llamar, al fenómeno descrito arriba, *retruécano*; v.gr.:

- (2) son perras de muchas bodas
y bodas de muchos perros (Góngora, 322).
- (3) ya entre lana sin ovejas
y ya entre ovejas sin lana (Góngora, 339).

El que la repetición e inversión se lleve a cabo dentro de los límites de la categoría *palabra* justifica el apellido de *léxico*.

El aparente mero juego con el significante que representa la partición caprichosa de la palabra suele venir motivado por el deseo del autor de forjar un juego con el significado de una de las partes, o de todas ellas, estableciendo haces de connotaciones diversas. De hecho, una o las dos partes resultantes de la segmentación caprichosa suele coincidir con un signo preexistente en el sistema de la lengua; lo que provoca normalmente una colisión homonímica con claro valor lúdico. Éste es justamente el efecto que suele perseguir el autor a través de la división de la palabra. En este sentido, tal división, aunque caprichosa, está semánticamente motivada.

El artificio retórico así descrito presenta diversas formas de manifestación; las dos variedades fundamentales se producen: a) cuando las partes conformantes de A se separan gráficamente dando lugar a dos palabras distintas, como en el ejemplo 1), variante más frecuente: A(ab) → A' (a≠b); b) cuando tan sólo aparece *in praesentia* en el discurso uno de los elementos (bien A, bien A'), aunque el otro esté connotado fónica o semánticamente por otros signos del contexto (relación *in absentia*); modalidad ésta menos frecuente.

La siguiente sarta de ejemplos ilustra el fenómeno que es objeto de estudio en estas páginas:

- (4) Puesta en el brinco pequeño
de *Altamira*, la *mira alta*
hallaréis que él solo esmalta
cuantas joyas os enseña (Góngora, 110).
- (5) *Camafeo* de la moza
ser el necio pretendía
y a la verdad que era *feo*,
aunque *cama* no tenía (Góngora, 97).
- (6) más le quiero *Martingala*,
que no sin *gala Martín* (Quevedo, 211).
- (7) y por el bravo le llama
al dormir *león sin cama*
y al comer *camaleón* (Quevedo, 215).
- (8) implican *malsín sin mal* (Salinas, 430).
- (9) con evidencias notorias,
en sí dos contradictorias:
no *dar mula* y *muladar* (Salinas, 377).
- (10) ¿Es posible que no temas
matar a un alma cristiana?
Fuertes son tus *temas*, *Ana*,
para mí son *anatemas* (Salinas, 371).
- (11) de un canónigo *de Don*
soy hija, *donde* me vienen
músicas que me entretienen (Salinas, 504).
- (12) La casta Ninfa, y por la Ninfa el *Ponto*.
Por *Heles* goza el nombre de *Helesponto* (Bocángel, 21).
- (13) El *ladino* Aladino Ah *ladino dino la* (Huidobro, 132).
- (14) Molino de *aspavientos* y del *viento* en *aspas* (Huidobro, 123).
- (15) ... cayendo en la gran sima de no tener des
tino, *horadando* —es decir, *dando hora* a— unos túneles
que van desmoronándose, escapando... (Murciano, 66).

V.gr.:

$$AB \begin{bmatrix} \text{gentilhombre} \\ \text{Altamira} \\ \text{camafeo} \\ \text{Martingala} \\ \text{camaleón} \\ \text{muladar} \\ \text{anatemas} \\ \text{donde} \\ \text{Helesponto} \\ \text{ladino} \\ \text{aspavientos} \\ \text{horadando} \end{bmatrix} = B \begin{bmatrix} \text{hombre} \\ \text{mira} \\ \text{feo} \\ \text{gala} \\ \text{león} \\ \text{dar} \\ \text{temas} \\ \text{de} \\ \text{Ponto} \\ \text{dino} \\ \text{vientos} \\ \text{dando} \end{bmatrix} + A \begin{bmatrix} \text{gentil} \\ \text{alta} \\ \text{cama} \\ \text{Martín} \\ \text{cama} \\ \text{mula} \\ \text{Ana} \\ \text{Don} \\ \text{Heles} \\ \text{la} \\ \text{aspas} \\ \text{hora} \end{bmatrix}$$

Algunos autores (Llano, 1984: 127, 67-70, 128-9; Arellano, 1984: 302-3, n. 277, y 1987: 32) se refieren a este tipo de juego verbal con el término *disociación*; pero tal término, en extremo vago, sirve a dichos autores (*cfr.* también Gracián, *Agudeza*, II, 37) para dar cuenta de otros procedimientos —aunque afines— formalmente distintos, como el *calambur*, la *dilogia*, el reanálisis de una palabra compuesta o derivada (García-Page, 1992b: § 8.1). Frente a estos autores, Coll y Vehí (1885:352) y Sánchez (1961:110), entre otros, coinciden con nosotros en describir nuestro ejemplo 1) —*gentilhombre* = *hombre gentil*— como un retruécano, aunque no reparan en su distinción (retruécano *léxico*), respecto de otras formas que cabría analizar como retruécanos *sintácticos*.

2. A veces, una o las dos partes diferenciadas del compuesto varían fónicamente de la secuencia (palabra) en que aparecen gráficamente soldadas; *v.gr.*:

- (16) las taimadas, *trampantojo*
de sus *antojos* y *trampas* (Quevedo, 259).
- (17) son los *vizcondes* unos *condes bizcos*,
que no saben hacia qué parte conden (Quevedo, 396).
- (18) La *Escarapela* me llamas,
y débeslo de fundar
en que en mí *pela* la *cara* (Quevedo, 292).
- (19) No te fies en tu hielo,
que no es un *velo* de *monja* un *Monjibelo* (Salinas, 321).
- (20) Te doy mi *rota mano manirroto* Manuel (Ory, 130).
- (21) Aquí yace *Rosario río* de *rosas* hasta el infinito (Huidobro, 108).
- (22) hija de la *panadera*,
la que siempre *eras de pan* (Alberti, 71).

Las alteraciones se deben generalmente a la adición o supresión de algún segmento fónico, aunque puede darse el caso de una permutación o metátesis, como ocurre con el fonema /s/ en 14): *aspaS* + *viento* = *aspa-vientoS* (no **aspaSviento*). La contracción o solapamiento de algunos sonidos es el fenómeno que se produce en *trampantojo* (= *trampa* + *Antojo*) y *vizcondes* (= *bizCO* + *COndes*); aunque la asimilación fónica también va acompañada de la elisión de algún sonido: *trampa(s)*, *bizco(s)*. Respecto de *vizcondes*, puede hablarse de un caso de aparente composición acronímica (Casado, 1979) por haplografía. En (18) y (22), la variación fónica es menos leve, pues supone la sustracción de una sílaba en (*Es*) + *cara* + *pela*, y la sustitución, sustracción, contracción y recomposición en *pan* + (*a*) + *dE* + *Era(s)*. *Rosario* deriva de la combinación de *rosa(s)* + *rio* (por supresión de /s/ y diptongación del hiato/ío/). *Monjibelo* y *manirroto* sólo alteran la

vocal final del primer elemento del compuesto, como sucede con tantas otras formas compuestas del español (*rojiblanco*, *boquiabierto*, etc.).

Aunque estos últimos ejemplos varíen con respecto a aquellos primeros, lo cierto es que siguen el mismo esquema de formación. Incluso, se ciñe a tal esquema este otro texto, donde las alteraciones fónicas son más notables:

- (23) Aquí yace *Alejandro antro alejado* ala adentro
(Huidobro, 108).

v. gr.: *Alejandro* = *alej(a)d(o)* + *an(t)ro*. La presencia del fonema dental sordo quiebra automáticamente el solapamiento acronímico perfecto: *alej(ado)* + *anDro*.

3. El fenómeno de repetición característico del retruécano tiene, evidentemente, una gran semejanza con los procesos de formación de palabras por composición; sólo que el retruécano léxico funciona de modo inverso como un mecanismo de «descomposición»; *comp.*:

retruécano: $AB \rightarrow B + A$

composición: $A + B \rightarrow AB$

Pero, además de los fenómenos de creatividad léxica por composición, existe una variedad de juego verbal basado en la composición, o «falsa» composición, que consiste en la conmutación de una de las partes conformantes del presunto compuesto por otro término, con el que guarda, generalmente, una relación de antítesis, tal como ponen de manifiesto los siguientes ejemplos:

- (24) Tenedme, aunque es otoño, *ruiseñores*,
que no puedo llevar *ruicriados* (Góngora, 581).
(25) Y viendo que mi desgracia
no dio lugar a que fuera,
como otros, tu *pretendiente*,
vine a ser tu *pretenmuela* (Quevedo, 240).
(26) El *meteoro* insolente cruza por el cielo
El *meteplata* el *metecobre*
El *metepiedras* en el infinito
Meteópalos en la mirada (Huidobro, 109).

En estos casos, la pauta de formación varía en cuanto que interviene un elemento no iterado: $AB \rightarrow AC$ o CB , o bien $A(ab) \rightarrow A'(ac)$ o $A'(cb)$; v.gr.: AB (*ruiseñores*) $\rightarrow A(rui) + C(criados)$.

Este artificio retórico, a diferencia del retruécano, consiste, pues, en la forjadura de una nueva expresión que repite, en el mismo orden distributivo, una parte de la palabra originaria de que deriva y sustituye la otra por un nuevo término, el cual suele contraer una relación de antonimia con aquella. Pero los dos fenómenos tienen común apoyarse inicialmente en una falsa etimología que propicia la caprichosa segmentación.

4. Otro fenómeno emparentado con la composición (o descomposición) léxica es el *calambur*, basado en el emparejamiento de secuencias homófonas, una de las cuales presenta los sumandos separados gráficamente y la otra, unidos, como formando una palabra compuesta. Aunque existen varias modalidades de manifestación (García-Page, 1990a y 1990b:219-220), la pauta general de construcción del *calambur* podría ser la siguiente: $A + B \rightarrow AB$ o bien $A (a \neq b) \rightarrow A'(ab)$; v.gr.:

- (27) ¡Dichosa *espuerta* cerrada,
que *es puerta* del cielo abierta! (Salinas, 496).
- (28) Difícil, por ahora, ser *demente*,
porque yo no escribo *de mente* (G. Fuertes, 272).
- (29) la que *con vida convida* (G. Fuertes, 128).

A la vista de los ejemplos, el contraste con los otros fenómenos indicados es notable. Frente al retruécano, que presenta a los sumandos en un orden inverso con respecto a su distribución normal dentro de la palabra «compuesta», el calambur los presenta consecutivamente en un orden lineal, tal como aparecen en la palabra «compuesta». Por su parte, el calambur y el retruécano proceden de un modo inverso a la composición, basada en la combinación de dos unidades simples; aquéllos parten de la palabra *compuesta* para descomponerla: uno (el calambur) dispone los sumandos en seriación lineal y el otro (el retruécano), en quiasmo; v.gr.:

Composición:	$A + B \rightarrow AB$
Calambur:	$AB \rightarrow A + B$
Retruécano:	$AB \rightarrow B + A$

5. Es menos frecuente el tipo de retruécano léxico conseguido por la acción que, *in absentia*, ejerce uno de los términos configuradores del juego, tal como puede verse en :

- (30) En *Belli* cabe *moro* y cabe hebreo (Quevedo, 438)
[MOROVELLI]

El verso no es más que una alusión al supuesto destinatario de la composición, D. Francisco Morovelli, enemigo del poeta.

Cabe recordar al respecto que otros procedimientos lingüísticos, como el calambur, también pueden conseguirse de este modo, mediante la presencia de sólo una de las secuencias homófonas, esté o no propiciado el juego, a su vez, por la copresencia de otros signos que actúan como connotadores fónicos o semánticos; v.gr.:

- (31) Que en marzo me des abril,
y que en abril me *des mayo* (Salinas, 389)
[DESMAYO
(32) Que así vayas *con vino* [CONVINO
canción, para que seas della recibida (Quevedo, 403).

6. Como otra variedad particular del *retruécانو léxico* podrían describirse los siguientes textos:

- (33) que de otra podría ser *esenciaquinta* (Quevedo, 479)
[QUINTAESENCIA
(34) Octubre, que, *mojigato*,
se deshoja y se repela,
confin de invierno y verano
y umbral donde tienen tregua,
también, por lo *gatomoji*,
nos aruña cuando llega,
ya proveyendo cantinas,
ya socorriendo despensas (Quevedo, 310).

Frente a las demás variantes del retruécانو vistas hasta el momento, estas dos unidades léxicas se consiguen mediante la inversión de las partes constitutivas de un compuesto sin rebasar los límites de la categoría *palabra*: se trata sólo de la permutación del orden posicional que ocupan los componentes en una sola palabra gráfica: $AB \rightarrow BA$, pero no $*AB \rightarrow B \neq A$; v.gr.: AB (*quintaesencia*) $\rightarrow BA$ (*esenciaquinta*), AB (*mojigato*) $\rightarrow BA$ (*gatomoji*). Por ello, podría pensarse que aquellas otras variantes son formas de retruécانو «sintagmático» reservando específicamente el término de «léxico» para ejemplos como (33) y (34) (García-Page, 1993a). Cabe hacer, no obstante, la observación de que, en (33), el retruécانو se consigue *in absentia*, mientras que, en (34), se construye el retruécانو a partir de la coexistencia de los dos términos que forman parte de la relación de inversión.

Este tipo de juego limita abiertamente con algunas configuraciones anagramáticas, como puede verse en el poema siguiente de Salinas (523) titulado *Envióle una monja un jamón de presente...*:

- (35) Si corriéredes los fieles
a este regalo de *monja*, [JAMÓN
seréis corredor de lonja

Aquí, los elementos lingüísticos que se someten a inversión no son mone-mas (lexemas) sino sílabas.

Más alejados están, sin duda, los juegos anagramáticos basados en la inversión o permutación de sonidos, los cuales bien podrían definirse como manifestaciones particulares de la *paronomasia* (*paronomasia de exclusión*: García-Page, 1986: 423, 1988: cap. I y 1989: § 4.3 ; *cfr.* Martínez, 1976: 78-9); *v.gr.*:

- (36) sin duda sabe que *natas*
es anagrama de *santas* (Salinas, 441).
- (37) Anagrama de *Luisa*
es *ilusa*, y no la infama
[...]
neutros son *perla* y *peral*,
ramo, *amor*, *burla* y *albur* (Salinas, 430).

7. Como puede inferirse de algunos de los ejemplos del *corpus*, los casos fronterizos son numerosos, de los cuales las gramáticas y retóricas suelen no decir nada, si es que acaso los registran. Así, en

- (38) Jove en Toro, mal arfil,
cuando Gil el de Motril
haca-blanca al coso saca,
¡plegue a Dios que el *albahaca*
no se vuelva en toronjil! (Salinas, 433).

parece haberse conseguido una nueva unidad léxica compuesta (*haca -blanca*) a través de la motivación semántica originada en la sinonimia *blanca-alba*; tal nuevo signo representa un pseudo-retruécano respecto de la base de formación léxica, el sustantivo *albahaca*: se produce la inversión característica de las partes conformantes, pero la repetición es sólo parcial: junto a la repetición literal de *haca* se produce la repetición *relajada* (sólo semántica) de *alba*; *v.gr.*: *alba-haca* > (*haca-alba*) > *haca-blanca* (*cfr.* García-Page, 1992b). El segundo eslabón de la cadena representa un auténtico ejemplo de *retruécano léxico*.

Semejantes problemas de delimitación presentan textos como

- (39) Aperciban los nabos la puntería
a los *alcamadres* y *güetastías*
(Quevedo, 311).

texto en el que se produce, primero, una desarticulación de los presuntos compuestos: *alcagüetas* (*alca* + *güetas*), *madrestías* (*madres* + *tías*), y, segundo, su recomposición en forma de quiasmo: A(*alca*) + B(*güetas*) y A'(*madres*) + B'(*tías*) = A(*alca*) + A'(*madres*) y B(*güetas*) + B'(*tías*). Los signos resultantes pueden describirse como formas particulares de la acro-

nimia (Casado, 1979), palabras entrecruzadas (Lázaro, 1953: s.v. *entrecruzada*) o simplemente cruces léxicos (Rodríguez, 1989), y se emparentan con los ejemplos de retruécano aquí expuestos por su proceso de formación: repetición e inversión. Ejemplos como este último de Quevedo abundan en composiciones de los Siglos de Oro y en poetas contemporáneos como Huidobro: *Al horitaña* de la *montazonte*/La *violondrina* y el *goloncelo* (105): A(*hori*) + B(*zonte*) y A'(*mon*) + B'(*taña*) = AB'(*horitaña*) y A'B (*montazonte*); A (*violón*) + B (*celo*) y A'(*golon*) + B'(*drina*) = AB'(*violondrina*) y A'B (*goloncelo*); etc. (García-Page, 1992a).

8. En el presente trabajo se ha intentado dar cuenta de un fenómeno lingüístico que —acaso por su carácter fronterizo con ciertos procedimientos basados en la composición o el apareamiento de secuencias homófonas, entre los que confusamente se incluye (p.e., Llano, 1984: 127; Arellano, 1984: 302-3, n. 277)— no parece haber sido descrito ni en las gramáticas al uso ni en los manuales de poética y retórica más representativos.

En cuanto que, como su homónimo sintáctico (*antimetábole*), participa de los procesos de repetición e inversión en el nivel léxico, se le ha denominado provisionalmente *retruécano léxico* (Cf. García-Page 1993a y 1993b). Tal recurso constituye uno de los mecanismos de juego verbal más artificiosos utilizados por los poetas para crear en sus textos ingeniosos efectos lúdicos. Ahora bien, aunque el *corpus* de ejemplos está extraído del lenguaje literario (especialmente del siglo de oro), este artificio de retórica es de uso muy frecuente en la lengua común para la formación de juegos populares e infantiles, *chistes*, como vemos en la siguiente sarta de textos con que Vilches (1955: 46-8, 284) ilustra algunas modalidades del anagrama y del juego de palabras (Cf. con los conceptos de *cacénfaton* en Lausberg, 1960: § 964, y *motgigogne* en Dubois, 1982):

- a) No es lo mismo: El *camafeo* que El *feo* en *cama*
No es lo mismo: *Manicomio* que *Comió mani*
No es lo mismo: *Tita* tiene un *plan* que Tiene una *plantita*
No es lo mismo: La *edad* del *sol* que La *soledad*
No es lo mismo: La *paz* del *Inca* que La *incapaz*
No es lo mismo: Le dan un *asado* a *Cora* que Le dan un *acorazado*
No es lo mismo: *Atado* por amor que *Amorato*
No es lo mismo: Una *choza* chica en *Capri* que una chica *caprichosa*
No es lo mismo: *Tito* se queda en *paz* que Se queda en el *pastito*
No es lo mismo: Un *asno* que *dura* que Un *durazno*
No es lo mismo: Me pasó *Pila* el *termo* que El paso de las *Termópilas*
No es lo mismo: La *quería* por dos que Las dos *porquerías*
No es lo mismo: *Vi* su *cuchara* que *Subí* en la *chucara*
No es lo mismo: Diego *Mascayano* que Diego *ya no masca*
- b) En qué se parece (*sic*) un sabio y un acróbata?
—En que el sabio *tiene sesos* y el acróbata *se sostiene*.
¿En qué se parecen un estafador y un encuadernador?
—En que el encuadernador *pega tela* y el estafador *te la pega*.

Textos

- ALBERTI, R. *Sobre los ángeles. Marinero en tierra*. Barcelona: Orbis, 1982.
- BOCÁNGEL, G. *Obras*. Madrid: CSIC, 1946. 2 vols.
- FUERTE, G. *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor*. Madrid: Cátedra, 1981. 3.^a ed.
- DE GÓNGORA, L. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1972.
- GRACIÁN, B. *Agudeza y Arte del ingenio*. Madrid: Castalia, 1969. 2 vols.
- HUIDOBRO, V. *Altazor. Temblor de cielo*. Madrid: Cátedra, 1983.
- MURCIANO, C. *Yerba y olvido*. León: Diputación Provincial, 1977.
- DE ORY, C. E. *Poesía (1945-1969)*. Barcelona: EDHASA, 1970.
- DE QUEVEDO, F. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1979. 2.^o vol.
- DE SALINAS, J. *Poesías humanas*. Madrid: Castalia, 1987.

Referencias Bibliográficas

- ARELLANO, I. (1984). *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: EUNSA.
- (1987). *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*. Pamplona: Univ. de Navarra, Anejo II de RILCE.
- CASADO VELARDE, M. (1979). «Creación léxica por acronimia». En *Tendencias en el léxico actual*, M. Casado (1987), 43-69. Madrid: Coloquio.
- COLL y VEHÍ, J. (1885). *Diálogos literarios (Retórica y poética)*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, editores, 3.^a ed.
- DUBOIS, Ph. (1982). *La rhétorique des jeux de mots*. Italia: Univ. di Urbino, docms. 116-117-118.
- GARCÍA-PAGE, M. (1986). «Un artificio fónico recurrente en la lengua poética de Gloria Fuertes: la paronomasia». *RLit* 48:96, 407-31.
- (1988). *La lengua poética de Gloria Fuertes*. Madrid: Univ. Complutense.
- (1989). «Datos para una tipología de la paronomasia». *Epos. Revista de Filología* 8 (1992), 155-243.
- (1990a). «Algunas observaciones acerca del calambur». En *Investigaciones Semióticas III*, 1, 431-48. Madrid: UNED.
- (1990b). «Juegos lingüísticos en Gloria Fuertes (poesía)». *RILCE* 6:2, 211-43.
- (1992a). «Barbarismos. Algunos ejemplos de creaciones léxicas insólitas». *BRAE* 72-256, 349-74, y en *Teoría, Crítica e Historia Literaria*, J. A. Hernández (ed.), 111-27. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- (1992b). «El retruécano léxico y sus límites» (en prensa).
- (1993a). «Reflexiones lingüísticas sobre la antimetábole» [*XXIII Simposio SEL* (Lérida, 1993)] (en prensa).
- (1993b). «El retruécano morfológico» [I Encuentro interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación (Cádiz, 1993)] (en prensa).
- LAUSBERG, H. (1960). *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, II (1984).

- LÁZARO CARRETER, F. (1953). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1971. 3.^a ed.
- LLANO GAGO, M. T. (1984). *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*. Salamanca: Univ. de Salamanca.
- MARTÍNEZ, J. A. (1976). «Repetición de sonidos y poesía». *AO* 26, 77-102.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. (1989). «Los cruces léxicos en el ámbito político-periodístico». *Verba* 16, 357-86.
- SÁNCHEZ, A. (1961). «Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora». *RFE* 44: 1-2, 95-138.
- VILCHES ACUÑA, R. (1955). *Curiosidades Literarias y Malabarismos de la Lengua*. Santiago (Chile): Nascimento.

LAS ESTRATEGIAS DE LA MEMORIA: JULIO CORTÁZAR RECORDADO POR MARIO VARGAS LLOSA (ANÁLISIS SEMIOLÓGICO)

Manuel González de Ávila

(Universidad de Salamanca)

1. La memoria, es cosa sabida, juega malas pasadas: a uno mismo, pero también, —y acaso principalmente—, al otro. El artículo de Mario Vargas Llosa *La trompeta de Deyá* (*El País*, 28 de julio de 1991), dedicado a rememorar la figura del desaparecido Julio Cortázar, se diría escrito para confirmación de tan banal verdad. No se trata de un texto críptico que vele maliciosamente un significado oculto; antes bien, su lectura opone escasa resistencia a la comprensión. Pero un reordenamiento detallado de sus componentes acaso arroje alguna turbia luz sobre lo que la letra dice con tan cegadora claridad¹

2. El texto implanta en la SC 2 un *Sujeto dual*, compuesto por dos actores distintos, S1 (Julio Cortázar) y S2 (Aurora), reunidos en un sólo actante sincrético y caracterizados precisamente por lo acabado de su sincretismo. Semejante avenencia intersubjetiva provoca en el SE una mara-

¹ Este análisis se ha llevado a cabo utilizando buen número de conceptos creados por la Escuela de París. Prescindimos de dar, por demasiado extensa, la nómina entera de fuentes y deudas. Las pocas abreviaturas que figuran en el texto son: S: sujeto; SE: sujeto enunciator; SC: secuencia; PN: programa narrativo.

villada sorpresa, que nace de la observación de la actividad de aquéllos, de su /hacer/, lexicalizado en el verbo *conversar*, con el que comienza el *recorrido figurativo* inicial del texto, el /diálogo/, —al que se le supone un alcance privado—. El *tema*, el *Objeto* de la conversación es la /literatura/. El *hacer-operador* /conversación literaria/, subsumido en la más amplia estructura del /diálogo/, es prontamente axiologizado por medio de un encarecimiento hiperbólico: conversación asombrosa = «espectáculo», hipérbole que refuerza la compacta coherencia del Sujeto dual (comparado con dos acróbatas), sujeto agente de una *exclusión constitutiva*: del /hacer/ /conversación literaria/ «todos los demás parecíamos sobrar». El Sujeto doble manifiesta así los atributos que lo singularizan: la autonomía radical con respecto a los restantes sujetos virtuales de su entorno y la maestría con la que rige su actividad autosuficiente.

3. Dentro del fragmento de representación discursiva /diálogo/ el Sujeto dual actúa de acuerdo con tres *roles temáticos* que a su vez implican tres formas distintas de su *competencia*.

Roles	Competencias	Textualización
/pareja ideal/	/psicológica/	«perfecta complicidad»-«secreta inteligencia»
/intelectuales brillantes/	/cognoscitiva/	habilidad dialéctica y cultural de la pareja
/amigos admirables/	/ético-social/	«simpatía, generosidad con todo el mundo»

Roles y competencias conforman la definición estática y dinámica, calificativa y funcional, del Sujeto doble, pues son un inventario exhaustivo de su /ser/ y de su /hacer/ frente a los demás, dando vida a la actualización apenas disimulada de una figura actorial mítica: el *andrógino* perfecto.

4. El texto, hasta aquí, ha construido una unidad de relato completa y acabada, un *programa narrativo*, en cuya formulación sólo quedan irresueltas dos incógnitas: el par *Destinador-Destinataro*. El Destinador no es otro que el propio Sujeto doble en la medida en que se muestra capaz de automotivarse y de elegir su acción. Y en cuanto al Destinatario del PN, habrá que avanzar en la lectura del texto antes de reconocer su perfil. Todos los componentes parciales del programa aparecen de hecho subordinados al presunto sincretismo sin falla del Sujeto doble: el PN que componen es el de una /realización conyugal/, donde se reúnen y armonizan tanto el carácter de «matrimonio feliz» del Sujeto sincrético, hecho explícito en la SC 11 y asumido directamente en la SC 2 por el rol dominante /pareja ideal/, como su capacidad intelectual y su apertura ética hacia el prójimo. Este primer PN se coloca bajo la *sanción* admirativa del SE, pero el discurso de la memoria (enunciación) va tejiendo toda una red de autocorrecciones retroactivas que matizan el estatuto veridictorio del exquisito entendimiento mutuo entre los cónyuges (enunciado): «todos» *parecíamos*

«sobrar»; «parecía unirlos»; «daba la impresión de» (SC 2); tales autocorrecciones activan el polo /no – ser + parecer = mentira/ del cuadrado de la veridicción; y la /mentira/ sorprende, claro está, a un observador no receloso: «Pocos días después recibí carta de Julio anunciándome su separación. Creo que nunca me he sentido tan despistado» (SC 11).

PN 1 /realización conyugal/

SUJETO 1 + 2

Destinador:	S1 + S2	<i>Roles</i>	<i>Competen.</i>
Sujeto:	S1 + S2		
Destinatario:	/¿x?/	/pareja ideal/	/psicológica/
Recorrido figurativo:	/diálogo privat./	/amigos admirables/	/ético-social/
Operador:	/conv. literaria/	/intelectuales brillantes/	/cognoscitiva/ ²
Objeto:	/literatura/		

5. Pero la SC 2 lleva ya en su interior el germen lexemático —el «compromiso con la literatura» del Sujeto dual— de un PN 2, destinado a expandirse y a absorber el PN 1 /realización conyugal/, al que convertirá en mero auxiliar, en PN de uso. El PN 1 había sido sancionado incluso antes de que se detallase su tenor («nunca dejé de maravillarme con el espectáculo...»), lo que agota sus posibilidades de desarrollo: tal programa ya está cumplido. El PN 2, dominante o jerárquicamente superior, se organizará en torno a un Objeto literario similar, lo que hace posible el cambio, la articulación narrativa entre programas, pero poseerá otro Sujeto y otras características bien diferentes.

6. Éstos son los tres enunciados paradigmáticamente conexos que definen en toda su amplitud el PN 2:

SC 2: [...] su compromiso con la literatura, que daba la impresión de ser exclusivo, excluyente y total...

SC 7: Era un hombre eminentemente privado, con un mundo interior construido y preservado como una obra de arte al que probablemente sólo Aurora tenía acceso, y para el que nada, fuera de la literatura, parecía importar, acaso existir.

SC 13: [...] como dijo, la existencia se resumía para él en un libro.

La SC 2 es una formulación directa del nuevo programa, adjudicado todavía al Sujeto dual, en tanto que en las siguientes el Sujeto se escinde y ya es sólo el S1 quien encabeza el programa, quedando eliminado el S2.

² Las correspondencias entre roles y competencias no son biunívocas ni matematizables, pues se implican las unas a las otras en conjunto. Se trata de meras descripciones aproximativas que sólo intentan proporcionar una primera estructuración al discurso complejo del texto.

La SC 7 introduce la categoría sémica topológica /exterioridad vs. interioridad/ para caracterizar a la /existencia/, reduciendo la /existencia exterior/ del S1 a cero e implantando en el espacio /existencia interior/, como su Objeto único, la /literatura/ (operación modelizada, como de costumbre, y al igual que la secuencia previa, por el /parecer/. Dejamos para más tarde el análisis de la función desempeñada por el S2 en ella)

La SC 13 anaforiza la precedente y condensa de nuevo, también con respecto al S1, la /existencia/ en el Objeto /literatura/, representado esta vez por el lexema metonímico *libro*. Ahora bien, mientras que en las secuencias anteriores es el SE el responsable de los juicios emitidos, en ésta el SE se limita a reproducir el discurso del propio S1 sobre sí mismo («como dijo...», *enunciación enunciada*), con lo que el conjunto del proceso reductor gana en verosimilitud, dejando el plano del /parecer/ para instalarse en el del /ser/ (ya que se sobreentiende que en este caso no hay razón para que el S1 se engañe ni quiera engañar cuando habla de sus objetivos vitales personales).

A este PN 2: lo llamaremos /realización artística/. Y, puesto que antes habíamos reconocido que el primer programa estaba globalmente subordinado al segundo, podemos postular que en el mismo movimiento hemos descubierto el nombre del verdadero Destinatario o Beneficiario del PN 1 /realización conyugal/: el entero bloque del PN 2 /realización artística/, que no lograría articularse sin el PN 1, su condición de posibilidad textual. Con ello queda completo el esquema precedente.

7. ¿Cómo desaparece el S2 del PN 2 /realización artística/? El texto no lo borra simplemente, sino que disminuye su categoría actancial, pasándolo de co-Sujeto y de co-Destinador en el PN 1 a Ayudante en el PN 2. La espléndida simetría del Sujeto doble se rompe y al pleno ajuste de sus competencias en el primer programa sucede una disparidad radical de sus ejecuciones respectivas en el segundo. El S1 obtiene en el PN 2 un Objeto de valor pleno, la /obra literaria propia/; el S2, tan sólo un Objeto de valor disminuido, la /obra literaria ajena/ (labor de traducción-recreación). El S2 declina su competencia y su teleología en favor del S1, desmedramiento actancial que es un genuino «sacrificio» (SC 3); queda así salvaguardada la supervivencia del PN 1 de uso /realización matrimonial/, condición de posibilidad del PN 2. Pero esta renuncia del S2 a su propia sanción como sujeto realizado en el PN 2, que permite el cumplimiento del S1 en ese mismo programa, cambia a su vez a éste de co-Sujeto y co-Destinario en anti-Destinador del S2, haciéndole reunir en sí los poco graciosos rasgos de *Sujeto ayudado por* y de *Sujeto represor* (anti-Destinador) del S2. ¿Y qué mejor definición posible del *egoísmo*? El SE reacciona vigorosamente contra este hecho calificándolo por tres veces de circunstancial: «algo provisional», «un transitorio sacrificio», «hubiera de momento un solo escritor» (SC 3). Al SE le tienta incluso otorgar a posteriori al S2 la sanción de su antaño no realizado PN 2, preguntándole en la SC 4 si «tiene muchas

cosas escritas, si va a decidirse por fin a publicar», con lo que el SE se ofrece a hacer las veces de *Destinador final* retributivo, glorificador, del S2, reemplazando y enfrentándose en esa tarea... al anti-Destinador represivo S1, juez y parte interesada en el «sacrificio» del S2. Un escrúpulo se lo impide, sin embargo, pues «se muerde la lengua» antes de hacerlo, consciente de que tal pregunta vela una acusación tácita contra el S1... aunque ese gesto de autocensura presupone en el S2 la misma conciencia acerca de la injusticia de su vínculo disimétrico con el Sujeto 1 durante el PN /realización artística/. Lo que equivale a proyectar sobre el S2 la responsabilidad de un juicio hipotético —el presunto desequilibrio del Sujeto dual—, que por el momento no es sino una inferencia del SE, pero inferencia que, una vez proyectada sobre el S2 —al que se obliga así a compartirla a la fuerza— cobra certidumbre y funciona como petición de principio, con valor que se pretende demostrativo, en un razonamiento lógicamente viciado (desde esta perspectiva el fallecimiento del S1 trae consigo la liberación del S2 del perjudicial contrato que lo ligaba al S1, su anti-Destinador).

8. El Objeto del nuevo programa aparece en la SC 6, «temas fantásticos» —parafraseable en /literatura de imaginación/, dando forma al rol /creador literario/ del S1. Este Objeto recibe dos determinaciones:

DT 1: SC 6 : «apariencia cotidiana, doméstica y risueña»
 «Temas fantásticos»
 DT 2: SC 7: «fondo inquietante, irracional y violento»

Reduciendo las oposiciones léxicas del nivel superficial o discursivo —del revestimiento textual—, a las categorías semánticas de base que realizan:

DT 1: Apariencia: cotidiana, doméstica, risueña = /Parecer: eufórico: inocencia/
 DT 2: Fondo: inquietante, irracional, violento = /Ser: disfórico: culpabilidad/

Esta descripción de rigurosa simetría antitética se encuentra engastada en una antítesis textual explícita más amplia, igualmente rigurosa y no menos simétrica:

DT 1 < «prosa limpia y fácil» (relación de hiponimia = /«plano literario»/
 DT 2 < «vida nimbada de misterio» determinativa) = /«plano existencial»/
 «con dimensión secreta»

Y si ahora reunimos los términos últimos del proceso, eliminando los vocablos literales que constituyen el ropaje estilístico del texto, se nos revela la siguiente equivalencia:

/plano literario/ = /Parecer: eufórico: inocencia/
 /plano existencial/ = /Ser: disfórico: culpabilidad/

Los resultados hablan por sí mismos: el texto, partiendo del fraccionamiento de la literatura del S1 en una forma eufórica y un fondo disfórico,

acaba por recalcar el vínculo probable entre ese fondo literario disfórico y una dimensión existencial disfórica, *vivida* y no ya *representada* (literaturizada) de la que aquél se diría emanar. Pero, además: las secuencias textuales que ponen en escena el Objeto del PN 2, a diferencia de las que describían el conjunto del PN 1 de uso, ya no están modalizadas según el /parecer/, sino de acuerdo con el /ser/: las opiniones tanto sobre la forma de la literatura del S1 como sobre su fondo son juicios y no meras hipótesis: el Sujeto Enunciador afirma sin sombra de duda que la primera era *risueña* y el segundo *violento e irracional*, por mucho que a la vez siembre el texto de vocablos inciertos que pudieran llamar a engaño a un lector ingenuo, haciéndole creer que se contenta con enunciar consideraciones probables: así, el SE habla de la «apariencia» para referirse a la forma literaria, pero eso no significa que la forma «risueña» sea sólo aparente; y sostiene que la «dimensión secreta de la vida misteriosa» del S1 «parecía ser la fuente de ese fondo inquietante, irracional y violento que *transparecía* a veces en su textos, aun los más juguetones y risueños», sin que tan sospechosa reduplicación del verbo ponga en tela de juicio lo muy real de la violencia, la irracionalidad y la inquietud subyacentes, que son establecidas en sí mismas como hechos incontestables. Es en la equívoca atribución de tales hechos irrecusables al plano literario y/o al plano existencial donde estriba la eficacia del funcionamiento retórico de este doble enunciado.

9. El Destinatario o Beneficiario del PN 2 asume trazos difusos cuando asoma en la SC 8; allí la obra literaria del S1 alcanza el *telos* que la preside desde su nacimiento:

- | | |
|----------------|---|
| Obra literaria | 1. Abrir puertas inéditas |
| de imaginación | 2. Mostrar fondos desconocidos de la condición humana |
| | 3. Rozar lo trascendente |

Las tres imágenes, espaciales, se orientan a plasmar una profundidad abismática e imprecisa; el S1 está siendo descrito como *héroe de la experiencia interior* (las SC 7 y 13, recordémoslo, establecían para el S1 la homologación /espacio existencial = interior = literatura/). Al implantar esta isotopía de la /interioridad/, a la que corresponde el nuevo rol temático del S1 como /explorador íntimo/, el texto reactualiza el mito agustiniano de la introyección de la trascendencia; y la literatura queda situada por la expresión «rozar lo trascendente» en las lindes de lo inefable, en el ámbito de la experiencia mística. El Destinatario del PN 2 /realización artística/ es, por tanto, una suerte de /conocimiento metafísico/.

10. Pero entre el Objeto /temas fantásticos/ y su Destinatario /conocimiento metafísico/ media una gran distancia, la que separa la literatura de imaginación de la vivencia cuasi-mística. Esta distancia sólo puede salvarse gracias a un *método* (a una *vía*) que, el texto no deja lugar a vacilaciones, es el /juego/, nuevo *recorrido figurativo* pergeñado en dos tiempos paradigmáticamente unidos:

SC 6: *Actividades lúdicas del S1*: recogida de «noticias insólitas»; construcción de «objetos inverosímiles»; práctica de la trompeta; exploración de un París «secreto y mágico»; asistencia a un «congreso de brujas». Notas semánticas que las definen: /irrealismo/ y /carácter taumatúrgico/. Consecuencia: el juego vital del S1 desrealiza y vuelve esotérico su universo privado.

SC 8: *Vinculación del /juego/ del S1 con el Objeto /literatura/ de su PN 2 principal*. La irrealidad lúdica deviene «instrumento de creación y exploración artística útil y provechoso».

Para él, a) escribir era jugar, divertirse, organizar la vida —las palabras, las ideas— (*definición de la escritura*) b) con la arbitrariedad, la libertad, la fantasía y la irresponsabilidad (*calificaciones modales a ella aplicadas*) c) de los niños o los locos (*sujeto de la escritura y de sus calificaciones*)

a) Núcleo germinal de la definición: equivalencia *jugar = organizar la vida*, que es en puridad la *categoría hiperonímica* dominante en torno a la que giran, como adyacentes explicativos *parasinónimos*, los demás términos del enunciado:

Hipónimos		Categoría hiperonímica		Hipónimos
jugar		/organizar/ la /vida/		palabras
divertirse				ideas

Si /organizar/ es la categoría, y /jugar + divertirse/ el polo retenido por el texto, la dialéctica *aserción/negación*, constitutiva de toda relación significativa —según el principio estructural— convoca por necesidad la imagen ausente del polo negado pero imprescindible para el funcionamiento semántico de la categoría: /organizar/ = /jugar + divertirse vs. x/. ¿Qué es x, el término semánticamente opuesto a los parasinónimos jugar + divertirse? No puede ser sino otro par de verbos marcados por *semas contrarios*, verbos difíciles de precisar, pero susceptibles de parafrasearse en la expresión tradicional «esto no es un juego». Al escoger tan sólo uno de los términos de la categoría y dejar el otro en una oscuridad elusiva³, la definición del escribir como organizar y del organizar como jugar elimina del campo de maniobra literario del S1 todo lo que no es juego ni divertimento: todo lo *serio*. Y sucede exactamente lo mismo con la categoría /vida/ = /palabras + ideas vs. x/; de la dimensión existencial del S1 es expulsado también

³ El *discurso elusivo* es aquel que enfatiza uno sólo de los términos de la relación significativa, pero que lo que hace con el propósito de subrayar más fuertemente la ausencia de su contrario-complementario. Vid. Coquet (1973: 129).

cuanto no son palabras ni ideas: todas las *cosas*, todos los *referentes no imaginarios*.

b) Luego la calificación modal de este proceso no viene sino a enfatizarlo de forma redundante: en efecto, un *ludos* literario sin objeto externo, un esparcimiento sin referente es *por definición* «arbitrario, libre, fastástico, irresponsable».

c) Y todas ellas son propiedades de los simples de este mundo, en los que reside, como es bien sabido, *una suerte de peligrosa inocencia*: los «niños» y los «locos».

La actividad literaria descrita en estos términos se impone al lector como el vivo contra-modelo de toda literatura comprometida; y el PN 2 /realización artística/, globalmente considerado, acaba siendo un anti-programa del tercer y último programa por venir, al que llamaremos /realización social/.

11. Recapitulando el PN 2: el universo íntimo del S1 tiene una tonalidad esotérica y pueril; de ahí que la búsqueda agustiniana de la trascendencia adopte el ambiguo aspecto de un genuino *descensus ad inferos*: brotada en un suelo violento y alcanzada por medio de un juego equívoco, a medio camino entre la aún-no-razón (infancia) y la sin-razón (locura), juego que se sirve de lo literario para sus fines, dicha búsqueda tiende hacia un *conocimiento metafísico ambivalente*, considerado como tal por el SE, del que está excluida la realidad inmediata: lo serio, lo importante. El retrato del S1 lo presenta como actor ensimismado, que pese a conservar su rol de /amigo admirable/ y su competencia /ético-social/ (SC 6) se enreda en un mundo ilusorio que él mismo ha construido (tal ensimismamiento se irá intensificando poco a poco, y en la misma medida disminuirá la competencia ético-social del S1). El juego vivido y literario es para él a la vez herramienta y rehabilitación; ahora bien, el tratamiento estético de lo irracional absorbe todas las posibilidades creativas de la escritura del S1, incapaz de sobrepasar los límites de su brumoso horizonte metafísico. Y, además, esta conquista del arte y la salud tiene como requisito la ayuda recibida por el S1 de un co-Sujeto 2 que, siendo su igual sobre el plano de la existencia, se le somete en el nivel de la práctica literaria. Sólo el mantenimiento de esta injusta relación distributiva permite al S1 realizar su difícil síntesis entre culpabilidad e inocencia, entre instinto oscuro y placer estético ⁴. Esquema final del PN 2 /realización artística/ ⁵:

⁴ El que el S1 pudiera ser anterior ya antes de integrarse en el PN 1 resulta irrelevante para el texto, preocupado por reflejar la etapa sincrónica que comprende los PN 1 y 2 y el período posterior correspondiente al PN 3.

⁵ Quedan fuera de este esquema, por razones de espacio, jerarquía y claridad las modificaciones que se registran tras el cambio de programas narrativos en el sistema actancial completo, y que ya hemos mencionado en el epígrafe 7.

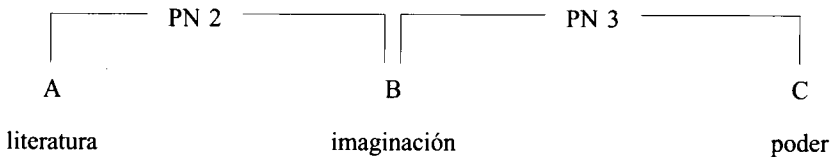
PN 2	SUJETO 1	
Destinador: S1	<i>Roles</i>	<i>Competencias</i>
Sujeto: S1		
Destinatario: conocimiento metafísico	sujeto lúdico	psicológica
Recorrido fig.: juego	creador literario	cognoscitiva
Operador: escritura literaria	explorador interior	psic. cogn.
Objeto: lit. de imaginación	amigo admirable	ético-social

12. Con la SC 9 llega el momento de la gran crisis narrativa de *La trompeta de Deyá*. Lo restante del texto estará destinado a aclarar los términos de lo que esta secuencia designa como la «mutación» —PN 3— del S1. Para el analista, el foco de atención por excelencia se hallará en el sutil encaje de supresiones, adiciones y modificaciones que el anunciado PN 3 tramará sobre el cañamazo empleado por el relato —provisto de una muy notable memoria paradigmática— para urdir los PN 1 y 2.

13. El elemento determinante del PN 3 es su Objeto, doble o bifronte: /literatura/ y/o /revolución/. En la imposible concordia de su naturaleza dual —pese al hipotético agente de síntesis que el texto propone, la /imaginación/—, estribará precisamente el fracaso narrativo, la ausencia de sanción, de este último PN.

El Objeto /literatura/ del PN 1 y 2 sufre en el PN 3 un deterioro a la par cuantitativo —pasa de Objeto único a co-Objeto del nuevo Objeto /revolución/— y cualitativo —pues ve alteradas en profundidad sus anteriores propiedades por la nueva teleología del S1: Objeto virtual (*hablado*) en el PN 1, Objeto realizado en el PN 2 (obra de imaginación), la /literatura/ es degradada en el PN 3 al hipónimo «hojas volanderas» (SC 9) y a «una obra dispersa en la circunstancia y la actualidad» (SC 10), con lo que se introduce una fuerte antítesis temporal-aspectual sobre el parámetro *duratividad/puntualidad*: obra literaria antropológicamente densa y perdurable en PN 1 y 2 frente a la enfatizada transitoriedad de la escrita en el PN 3.

El objeto subordinante /revolución/, ente negativo y futuro, es apenas materia de tímidas alusiones en el texto, que parece emplazar un capcioso término de unión entre él y el co-Objeto /literatura/. Efectivamente, si es válida nuestra paráfrasis previa «temas fantásticos» = /literatura de imaginación/, entonces, considerando que el texto expande literalmente el lexema «revolución» en la ya tópica elipsis «imaginación al poder» (SC 9), hay implícita en la descripción de ambos Objetos una estructura léxica ternaria:



La combinación AB define al PN 2; la combinación BC, al PN 3. Se diría que en la estructura textual de superficie el término B, la «imaginación» funciona como enlace entre los términos AC, literatura y poder, pero no está ahí sino para señalar la imposibilidad de tal función mediadora («imaginación al poder» figura encerrado entre irónicas comillas). El texto acepta, y valoriza, la asociación AB, pero no la BC (aunque para demostrarlo tendremos que esperar al análisis de las relaciones entre el SE y el PN 3) y por consiguiente tampoco la AC, cuyos términos están radicalmente alejados entre sí y resultan incompatibles: la engañosa estructura léxica superficial ternaria es en realidad una oposición binaria no dialéctica: (*literatura-imaginación*) vs *poder*. Con ello se aclara el que el PN 2 /realización artística/ sea un anti-programa de toda literatura comprometida si por tal hay que entender aquella que aspira a ejercer un poder transformador sobre la realidad social. Así pues, la literatura imaginativa del S1 queda recluida en el ámbito de la búsqueda metafísica, siendo considerado por el texto como vano o ilusorio todo intento de enraizar ese acto artístico en el suelo concreto de lo real. Y cuando el S1 persevera en su propósito de unir la praxis literaria a la praxis política, el SE rebaja el estatuto cualitativo de la literatura por él escrita al de un simple panfleto, y acaba sumergiéndola bajo un poco halagüeño enjuiciamiento global: «Este otro Julio Cortázar, me parece, fue menos personal y creador como escritor que el primigenio». (SC 13) Y un pequeño detalle complementario: en la SC 2 el lazo del Sujeto doble con la /literatura/ se había calificado de «compromiso exclusivo, excluyente y total». La saturación afectiva, lograda mediante la hipérbole y el poliptoton, del significado del «compromiso» originario no puede dejar de acarrear por implicación semántica la idea de traición (rompimiento de un pacto moral anterior) en el tránsito desde el PN 1 y 2 hasta el PN 3.

En resumidas cuentas, el PN 3 fracasa, entre otras cosas, porque aspira a realizar una síntesis, que el texto juzga impracticable e indeseable desde sus presupuestos semi-implícitos, entre dos esferas de la realidad, la artística y la política. Al operador que esta voluntad pone en juego lo llamaremos /escritura militante/; y ni que decir tiene que el Destinatario final del proceso ya no puede ser ningún tipo de conocimiento metafísico, positivo o negativo, sino más llanamente una /transformación social/.

14. En la persecución de sus nuevos objetivos el S1 pasa por una serie de cambios exteriores:

En los PN 1 y 2 el Sujeto Enunciador y el Sujeto Focalizador del texto coincidían sistemáticamente; en el PN 3, el SE intercala entre él

mismo y el S1 un centro de visión indefinido y plural: «Se lo vio entonces en las barricadas de París [...]» (SC 10). Este distanciamiento actorial tiene como correlato una mudanza significativa en la definición topológica del S1: apegado a la /interioridad/ en los PN 1 y 2, el S1 se entrega a una frenética tarea viajera y política en el PN 3; de íntima, su vida deviene casi «promiscua», marcada por el rasgo espacial contrario /exterioridad/. En consonancia con lo cual, al recorrido figurativo /diálogo privado/ de los PN 1 y 2 responde en el PN 3 otro que podemos llamar /conversación militante/.

Los cambios en la prosopografía del personaje son aún más notables: PN 1 y 2: «muchacho de cabellos cortísimos-lampión» (SC 2-5) — PN 3 «se había dejado crecer el cabello-tenía unas barbas rojizas e imponentes, de profeta bíblico» (SC 12). Inútil insistir sobre las connotaciones culturales de rasgos tan intensamente semiotizados: «barba roja» = *peligro*; «profeta bíblico» = *anunciador visionario de grandes cataclismos provocados por el pecado*.

La finalidad perseguida por el S1 con semejante muda de piel y trueque de costumbres es integrarse en ese otro Sujeto Colectivo de la historia revolucionaria en ciernes. ¿Logra el S1 cumplir este sub-programa? El SE, que en la exposición del PN 3 procura eludir siempre que puede todo veredicto negativo demasiado explícito, se limita a yuxtaponer contrastes como al desgaire, confiando en la complicidad enciclopédica de su lector: «Se lo vio [...] confundido con los *estudiantes* que querían llevar “la imaginación al poder”. Tenía cincuenta y cuatro años».

15. Los cambios exteriores se completan con otros más fundamentales: el S1 reasume y modifica a la vez la definición de su /hacer/, esto es, su posición en el sistema de roles-competencias, operación que señala tanto la lógica como las debilidades del nuevo programa. Conserva en su integridad el rol de /sujeto lúdico/ (SC 10, 12, 13), y parece también mantener, aunque con muchas restricciones, el rol de /amigo admirable/ (SC 10, 12). En cambio, se le adjudica pleonásticamente un rol inédito, /intelectual revolucionario/, transformación de los previos /intelectual brillante/ y /creador literario/: «Los 16 (años) que le faltaban por vivir sería el escritor comprometido con el socialismo, el defensor de Cuba y Nicaragua, el firmante de manifiestos y el habitué de congresos revolucionarios que fue hasta el final» (SC 9). En esquema:

PN 1	ROLES PN 2	PN 3	COMPETENCIAS
pareja ideal intelec. brillantes amigos adm.	sujeto lúdico creador lit. amigo adm. explorador inter.	sujeto lúdico intelec. revoluc. amigo adm.	psicológica cognoscitiva ético-social psico.-cognos.

La regularidad de la tabla cela empero el hecho de que todos los pares rol-competencia pasan por ciertas alteraciones que pueden expresarse con un solo semema: /empeoramiento/. Así, perjudica al par /amigo admirable/-/ético social/ la intensificación de las tendencias introvertidas del S1 y el distanciamiento con respecto a él del SE; y el rol doble /sujeto lúdico-pareja ideal/-/competencia psicológica/ se desequilibra tras el cambio de pareja por el S1 (SC 12), que el SE liga negativamente a las alteraciones prosopográficas del S1. Lo cual indica que, si bien perdura en el PN 3 el rol /sujeto lúdico/ y su recorrido figurativo concomitante /juego/, con la inevitable actualización en ese mismo programa de su consecuencia, el carácter *irreal*, *esotérico* y *pueril* del mundo íntimo del S1, ello sucede sin que el S1 posea ya los medios para controlarlo —el apoyo terapéutico del S2 y del arte—, y justo en el momento en el que el S1 ambiciona consagrarse a la actividad exterior seria e importante por excelencia, la política: PN 2, SC 8: Escribir=jugar=organizar la vida - - - PN 3, SC: 10 Militar = x = organizar la vida. Al S1 lo lastra la ley de la inalterabilidad del carácter, que lo vuelve inútil para trabajar fuera del territorio privado del ego. «Revistas eróticas», «marihuana», «revolución» sustituyen ahora al «jazz» y a los «fantasmas», marcando el tránsito lúdico del S1 desde la alta cultura a la cultura underground. En semejante sistema de desdichas semióticas, la insistencia del SE en el «rejuvenecimiento» del S1 no hace sino reforzar el efecto de infantilización que lo envuelve: SC 12: «[...] incluso cabría decir que se había vuelto más fresco y juvenil, pero costaba trabajo relacionarlo con el de antes»; SC 13: «[...] todas las veces que yo lo vi me pareció joven, exaltado, dispuesto».

Pero el rol-competencia que más sufre del cambio de PN es el de /intelectual brillante/-/creador literario/. El SE niega al S1, de forma tajante, toda competencia cognoscitiva para cumplir su nuevo programa:

- a) Como en la primera, aunque de una manera distinta, en esta segunda etapa de su vida, dio más de lo que recibió, b) y aunque creo que se equivocó muchas veces —como aquella en que afirmó que todos los crímenes del estalinismo eran un mero *accident de parcours* del comunismo—, c) incluso en esas equivocaciones había tan manifiestas inocencia e ingenuidad que era difícil perderle el respeto.

Punto clave de las diferencias entre programas: las habilidades culturales y los conocimientos trascendentales del S1 en los PN 1 y 2, una vez perdido por aquél el delicado equilibrio matrimonial y psicológico que los hacía posibles, fracasan estrepitosamente cuando se trata de ejercitarlos no ya dentro del abismo insondable de la eterna condición humana, sino sobre la materia misma de la realidad histórica y política contemporánea.

Por cierto, la alusión del citado fragmento a las atrocidades estalinianas dista mucho de ser textualmente gratuita; explosión histórica de *irracionalidad* y de *violencia*, los crímenes comunistas están en el texto paradigmáticamente ligados al fondo existencial disfórico, irracional y violento, que el S1 lograba exorcizar gracias a su arte literario en los PN 1 y 2. Abandonados los higiénicos senderos de estos programas, el S1 cede a sí mismo y su potencial crueldad acaba volviéndole cómplice voluntario por consintiente de una masacre. Eso sí: al igual que en el pasado la zona ominosa de la etopeya del S1 aparecía disimulada entre las amables formas de su jugueteo vital, aquí también la semilla de la violencia se incardina entre dos reactualizaciones de: a) la competencia ético-social («dio más de lo que recibió»); y b) la irresponsable puerilidad («sus manifiestas inocencia e ingenuidad») del S1. Júzguese la intención de tal entreveramiento de referencias estereotipadas al Bien —el candor de la infancia— y al Mal bajo su aspecto más tenebroso —el asesinato tecnologizado y sistemático.

Por último, el rol /explorador interior/ del PN 2 desaparece de raíz, puesto que contradice la topología exterior del rol /intelectual revolucionario/; y su pérdida marca el momento exacto en el que el S1 comienza a cometer esos muchos errores de bulto que para el SE nos abren las puertas de su alma.

PN 3 realización política

SUJETO 1

Destinador: S1	<i>Roles</i>	<i>Competencias</i>
Sujeto: S1		
Destinatario: transformac. social	sujeto lúdico	psicológica
Recor. fig: declaración pública + juego	intelectual revol.	cognoscitiva
Operador: conversación militante + escritura militante	amigo admirable	ético-social
Objeto: revolución + literatura		

16. ¿Cuáles son las razones de esta metamorfosis? El SE se dispone ahora a reescribir, contra la versión oficial, refrendada por el propio S1 en el pasado (SC 9), la biografía del S1.

El S1, autodesinado y libre durante los PN 1 y 2, parece continuar siéndolo en el PN 3: la SC 10 reabsorbe en el S1 los motivos de su giro copernicano personal, atribuyendo a éste una causa «ética». Ahora bien, la primera matización lateral de tal supuesto consistirá en hacer retroceder en el tiempo el dato etiológico del cambio del S1, dato que ya no es la revuelta estudiantil, sino, precisamente, la quiebra del PN 1 /realización matrimonial/ y de todo lo que éste conlleva (una deleitosa felicidad privada en torno a los santuarios de la alta cultura y a los paraísos perdidos: «museos», «templos», «iglesias ortodoxas», «restaurantes de la Acrópolis», «la isleta de Hydra») (SC 11). Desaparecido para él dicho enclave de felicidad in-

temporal, el S1 se hunde en los conflictos de la historia. El lector no sabrá nunca cuál fue la causa de la expulsión del S1 de su pequeño jardín de las delicias, pero no le queda más remedio que estar seguro de lo mismo de lo que lo está el SE: fuese cual fuese aquélla, la expulsión determinó la metamorfosis del S1.

Causa 1.^a ¿x? $\Rightarrow$ Consecuencias 1.^a ruptura PN 1
 $\Downarrow$
 Caus. 2.^o ruptura PN 1 $\Rightarrow$ Consec 2.^a: ruptura PN 2
 $\Downarrow$
 Caus. 3.^a: ruptura PN 2 $\Rightarrow$ Consc 3.^o: asunción PN 3

Lo que pone en evidencia que bajo la nebulosa teleología privada llamada «ética» yace en el texto una razón primera que menoscaba la «ética» al rango de mera razón segunda; esto es, de *racionalización*. El SE despacha así los motivos de orden social y objetivo para la «mutación» en beneficio del énfasis puesto sobre la subjetividad dañada como catalizador, reproduciendo con ello un argumento retórico-político clásico: todo impulso revolucionario se debería en última instancia a un desarreglo íntimo de la propia conciencia. Y ello lo confirma el que el SE afirme sin sombra de duda: «el cambio de Julio fue mucho más profundo y abarcador que el de la acción política» (SC 11), declaración que da por sentado un orden de prelación entre las esferas de lo individual (jerárquicamente superior) y de lo político (jerárquicamente inferior): el hombre es algo que sobrepasa, que trasciende su dimensión política tanto hacia dentro «profundo» = /interioridad/ —como hacia afuera— «abarcador» = englobante. Ésa es la hondura humana en la que se gestan las grandes metamorfosis del individuo; las circunstancias históricas concretas resultan en comparación, para el SE, meros epifenómenos. SE y S1 separan aquí sus caminos; el SE explora y juzga el PN 3 del S1 de acuerdo con una variante extremada de la teoría individualista, cuyo núcleo está formado por la ideología matrimonial —de ahí el tácito *post hoc ergo propter hoc* que convierte a la separación del Sujeto doble en causa de la metamorfosis del S1—, y renuncia a seguirle en su adopción de un sistema axiológico de tipo colectivo-político, inverso al que le guiaba en los PN 1 y 2 (vida privada y literaria intensa y fascinante, acción política nula); la simpatía del SE por el nuevo programa del S1 es inexistente, lo que marca los límites intelectuales y valorativos de este recuerdo.

17. Porque la reescritura de la biografía del S1 es un proceso de valoración por parte del SE, a pesar y contra todos los aspavientos de prudencia en que el SE se complace. Éste ha escogido desde el inicio del texto un nivel de pertinencia primario para su decurso: el compartido oficio de la escritura que lo emparenta al S1. Sin embargo, una triple distancia los aleja: distancia espacial —sus contactos son esporádicos y en puntos distintos del planeta (SC 2 y 12); distancia temporal —sus encuentros son ocasionales—; y distancia psicológica: el ensimismamiento del S1 llega a

rozar el hermetismo, lo que obliga al SE a tildar de «amistad sin intimidad» su relación con el S1 (SC 7). Piénsese en lo ambiguo de la latente y no siempre actualizada competencia /ético-social/ de éste; el S1 sojuzga al S2 en beneficio propio durante los PN 1 y 2, y coarta la libre espontaneidad de sus amigos «bajo un sistema de reglas a las que había que someterse para conservar su amistad», coerción que el texto, aun ligándola también al «encanto del personaje», vincula con la culpable dimensión secreta de la vida del S1 (SC 7).

Resultado de este alejamiento es el recorte, pero también la objetivación, del alcance testimonial del recuerdo del SE. La diferencia entre ambos se hace máxima en el PN 3, acompañada por una inversión de los respectivos roles mutuos: en los PN 1 y 2 el S1 actuaba como distanciador *psicológico* del SE, que le estaba sometido por sentimientos de «admiración», «envidia», «deslumbramiento», «fascinación», mientras que en el PN 3 es el SE quien hace las veces de distanciador *ideológico* del S1, puesto que, sin dejar de mentar la continuidad de los lazos amistosos que a él lo unen, rebaja todas sus competencias y llega hasta afirmar que pese a los numerosos errores de aquél, «era difícil perderle el respeto. Yo no se lo perdí nunca, ni tampoco el cariño y la amistad que —aunque a la distancia— sobrevivieron a todas nuestras discrepancias políticas». «No perder el respeto» indica aquí tan sólo que bien hubiera podido perderselo, de no beneficiar el S1 del crédito adquirido en sus anteriores programas exitosos; y así si los PN 1 y 2 /realización conyugal/ y /realización artística/ manifiestan la supremacía del S1 sobre el SE, el PN 3 /realización política/ subvierte los términos de esta ecuación intersubjetiva.

Poco sorprenderá el mencionado fenómeno si se repara en que los tres programas del S1 aparecen axiológicamente juzgados, desde antes de su misma exposición textual, mediante un sistema de catáforas:

(SC I) [...] a) me alegró mucho saber que Aurora había estado a su lado en estos últimos meses b) y que, gracias a ella, tuvo un entierro sobrio, sin las previsibles payasadas de los cuervos revolucionarios.

a) *Catáfora 1.^a, eufórica* : reinstala, en el final del trayecto biográfico del S1, a su co-Sujeto durante el PN 1 y Ayudante en el 2, programas reactualizados por ello a su vez, con lo que se elimina tácitamente el PN 3. Idéntica anulación se produce cuando, en la última secuencia del texto (14), el SE, so capa de emotivo recuerdo final, recrea ante el lector la imagen del primitivo S1:

De rato en rato oigo desafinar una trompeta. No hay nadie por los alrededores. El sonido sale, pues, de ese cartel del fondo de la sala, donde un chiquillo larguirucho y lampiño, con el pelo cortado a lo alemán y una camiseta de mangas cortas —el Julio Cortázar que yo conocí— juega a su juego favorito.

devolviéndole, uno a uno, todos los aparejos de su universo original: el /encierro/, el /juego/, la /magia/ y hasta su mismo aspecto físico. El intervalo —el PN 3— queda así simbólicamente aniquilado por la ternura soberana de la memoria del amigo. A diferencia de los PN 1 y 2, no hay para él *sanción* posible.

- b) *Catáfora 2.^a, disfórica*: efectúa, de forma sintética y a través de un léxico depreciativo, una impugnación axiológica del contenido del PN 3 («previsibles payasadas de los cuervos revolucionarios»)

Todo estaba claro, por consiguiente, desde el principio. Pero había que contarle con visos de objetividad; de ahí que el texto parezca a primera vista menos elíptico y alusivo de lo que en verdad es. Véase para muestra el modo en que el SE se remite modestamente al saber interpretativo último del S2: sobre el S2, ordenado, pulcro, vital (SC 4 y 14), agente compensador, a lo largo de la entera evocación, de las unilaterales inclinaciones del S1, recae la entera responsabilidad del enjuiciamiento de la biografía del S1, mientras que el SE se satisface con bordar cautas y prudentes variaciones en torno a la indecidibilidad de toda existencia (SC 13-14):

Este otro Julio Cortázar, me parece, fue menos personal y creador como escritor que el primigenio. Pero tengo la sospecha de que, compensatoriamente, tuvo una vida más intensa, y, acaso, más feliz que aquella de antes, en la que, como dijo, la existencia se resumía para él en un libro (...). Si alguien lo sabe debe ser Aurora, por supuesto. Yo no cometo la imprudencia de preguntárselo.

Primero: si la vida del S1 en el PN 3 se modela de acuerdo con la actividad política, entonces el texto impone aquí una relación inversamente proporcional entre los PN 1-2 y 3: a mayor /realización política/ menor /realización artística/ (literatura y poder son para el SE esferas antagónicas). Segundo: el combate político proporciona al S1 una vida «intensa y feliz»: pero, dado que era la dimensión existencial del S1 la que aparecía gravada desde el comienzo por una profunda violencia e irracionalidad, en el curso del PN 3 el fondo oscuro, la /culpabilidad/ del S1 se enseñoorea de toda su experiencia, en tanto que es relegado al olvido el brillante conjuro terapéutico del arte.

$$\frac{\text{Éxito}}{\text{Fracaso}} = \frac{\text{plano existencia}}{\text{plano artístico}} = \frac{\text{/culpabilidad/}}{\text{/inocencia/}}$$

Sin embargo, el SE declara inmediatamente después: «Si alguien lo sabe, debe ser Aurora, por supuesto. Yo no cometo la impertinencia de preguntárselo». Semejante ademán de respetuoso pudor vela exactamente el mismo recurso de espuria proyección que hemos visto operar en el momento de convertir al S1 en un Sujeto egoísta y despótico en relación con el S2 durante el PN 2: se pretende, mediante una estrategia retórica, el sancionamiento cómplice por parte del S2 de una interpretación retrospectiva que en buena ley tan sólo ofrece como garantía el conocimiento externo

del propio SE, sin que en ningún caso se citen palabras literales del S2; y ello en el mismo instante en que se simula reconocer a éste el derecho de recusar dicha reescritura biográfica. Pero, ¿cómo podría llevarse a efecto tal recusación, si el recato del SE le prohíbe —«sería una impertinencia»— todo intento de verificar su discurso en la única fuente autorizada para ese menester? Pero esta manipulatoria discreción superficial no impide que en el texto se deslicen contundentes juicios de valor, incluso si no aparecen allí donde el lector los espera. Obsérvese el modo en que se figurativiza, por dos veces, la metamorfosis del S1:

(SC 9). El cambio de Cortázar —el más extraordinario que me haya tocado ver nunca en ser alguno, una mutación que muchas veces se me ocurrió comparar con la que experimenta el narrador de ese relato suyo, *Axolotl*, en que aquél se transforma en el pececillo que está observando [...]

La descripción del cambio discurre sobre el nivel de pertinencia *escritura* escogido por el texto, ganando así en coherencia: se emplea un ejemplo extraído de la obra literaria del mismo S1 como modelo. Pero este ejemplo lleva implícitos: a) la regresión del S1 en el orden evolutivo animal: de ser humano a pez; b) la disminución de jerarquía gramatical: de sustantivo positivo a diminutivo: «pececillo»; c) la actualización de un nutrido número de connotaciones culturales: /encierro/-/pérdida de libertad/-/esclavitud/; /movimiento circular/-/actividad sin sentido/-; /objeto exótico/-/objeto de contemplación/-/objeto de asombro/-/objeto de burla/.

(SC 12) (...) ¿Era él? ¿Era Julio Cortázar? Desde luego que lo era, pero como el gusanito que se volvió mariposa o el fakir del cuento que luego de soñar con maharajás, abrió los ojos y estaba sentado en un trono, rodeado de cortesanos que le rendían pleitesía.

Las dos comparaciones parecen positivas, meliorativas. ¿Lo son de verdad? El gusano que eclosiona se convierte en bella mariposa, es cierto, pero la mariposa es en nuestro universo cultural un prestigioso /objeto venatorio y coleccionable/ (recordemos los «cuervos revolucionarios» de la SC 1), además de símbolo zoológico de un /ser frágil/ y de un /hacer voluble/. En cuanto al fakir convertido en cortesano, amén de representar el primero el /ascetismo/ y la /espiritualidad/ frente a la /molición/ y a la /mundanidad/ del segundo, los «cortesanos» que lo rodean (recuérdese que los «cuervos revolucionarios» hacen «previsibles payasadas») son la quintaesencia del /servilismo/ y de la /mendacidad/ (¿bufones?), a lo que hay que añadir la índole alucinatoria de la transformación: «luego de soñar con maharajás...»

18. ¿Cabe aún, por tanto, hablar de inquietud ética y de Sujeto auto-destinado para referirse al avatar biográfico del S1? Detrás de su metamorfosis, detrás del cambio de programas cuya explicación y valoración constituyen el entero discurso del texto, se diría que no hay sino una pura necesidad de orden psicológico: fracasada su primera etapa, destruido su gozoso statu quo primigenio, al S1 no le queda más opción que buscar otros exutorios para su culpabilidad existencial; una pequeña manipulación por parte de los «cuervos revolucionarios» y el S1 hallará en la lucha política el remedio más adecuado a la reviviscencia, ocasionada por la quiebra de su matrimonio y del universo estético que lo envolvía, de sus monstruos interiores. Este recuerdo escenifica en el S1 una memoria freudiana que se ignora: el retorno a la conciencia de lo reprimido no puede eludirse, una vez derruidas las barreras que lo mantenían sojuzgado. Nada hay de *progresivo* en el cambio del S1, pero sí mucho de *regresivo*: pierde lo bueno que tuvo, se multiplica lo malo de lo que nunca dejó de padecer. El S1, al final, no era tan excelente amigo como parecía, ni su inteligencia brillaba tanto como parecía, ni su juego resultaba tan inocente como parecía. Soterrada en todo ello dormitaba una semilla del diablo. Y el diablo es feo: curioso que lo único que sí se altera realmente en el S1 sea su aspecto físico y algunas de sus costumbres. No extraña entonces que el SE sienta escasa simpatía por la última etapa de la existencia de su amigo, cuya paradoja y derrota ha sabido contarnos con tan modesta elocuencia.

APÉNDICE: LA TROMPETA DE DEYÁ

Mario Vargas Llosa

(*El País*, domingo 28 de julio de 1991)

1. Aquel domingo de 1984 acababa de instalarme en mi escritorio para escribir un artículo, cuando sonó el teléfono. Hice algo que ya entonces no hacía nunca: levantar el auricular. «Julio Cortázar ha muerto» —ordenó la voz— «Dícteme su comentario».

Pensé en un verso de Vallejo —«Español de puro bestia»— y, balbuceando, le obedecí. Pero aquel domingo, en vez de escribir el artículo, me quedé hojeando y releendo alguno de sus cuentos y páginas de sus novelas que mi memoria conservaba muy vivos. Hacía tiempo que no sabía nada de él. No sospechaba ni su larga enfermedad ni su dolorosa agonía. Pero me alegró mucho saber que Aurora había estado a su lado en estos últimos meses y que, gracias a ella, tuvo un entierro sobrio, sin las previsibles payasadas de los cuervos revolucionarios.

2. Los había conocido a ambos un cuarto de siglo atrás, en casa de un amigo común, en París, y desde entonces, hasta la última vez que los vi juntos, en 1967, en Grecia —donde oficiábamos de traductores, en una conferencia internacional

sobre algodón— nunca dejé de maravillarme con el espectáculo que significaba ver y oír conversar a Aurora y Julio, en tándem. Todos los demás parecíamos sobrar. Todo lo que decían era inteligente, culto, divertido, vital. Muchas veces pensé: «No pueden ser siempre así. Esas conversaciones las ensayan, en casa, para deslumbrar luego a los interlocutores con las anécdotas inusitadas, las citas brillantísimas, las bromas que, en el momento oportuno, descargan el clima intelectual».

Se pasaban los temas el uno al otro como dos consumados acróbatas y con ellos uno no se aburría nunca. La perfecta complicidad, la secreta inteligencia que parecía unirlos era algo que yo admiraba y envidiaba en la pareja tanto como su simpatía, su compromiso con la literatura —que daba la impresión de ser exclusivo, excluyente y total— y su generosidad para con todo el mundo, y sobre todo, los aprendices como yo.

3. Era difícil determinar quién había leído más y mejor, y cuál de los dos decía cosas más agudas e inesperadas sobre libros y autores. Que Julio escribiera y Aurora sólo tradujera (en su caso ese sólo quiere decir todo lo contrario de lo que parece, claro está) es algo que yo siempre supuse provisional, un transitorio sacrificio de Aurora para que, en la familia, hubiera de momento nada más que un escritor.

4. Ahora que vuelvo a verla, después de tantos años, me muerdo la lengua las dos o tres veces que estoy a punto de preguntarle si tiene muchas cosas escritas, si va a decidirse por fin a publicar... Luce los cabellos grises, pero, en lo demás, es la misma. Pequeña, menuda, con esos grandes ojos azules llenos de inteligencia y la abrumadora vitalidad de antaño. Baja y sube las peñas mallorquinas de Deyá con una agilidad que a mí me deja todo el tiempo rezagado y con palpitaciones. También ella, a su modo, luce aquella virtud cortazariana por excelencia: ser una variante de Dorian Gray.

5. Aquella noche de 1958 me sentaron junto a un muchacho muy alto y delgado, de cabellos cortísimos, lampiño, de grandes manos que movía al hablar. Había publicado ya un librito de cuentos y estaba por publicar una segunda recopilación, en una pequeña colección que dirigía Juan José Arreola, en México. Yo estaba por publicar, también, un libro de relatos y cambiamos experiencias y proyectos, como dos jovencitos que hacen su vela de armas literaria. Sólo al despedirnos me enteré —pasmado— de que era el autor de *Bestiario* y de tantos textos leídos en la revista de Borges y Victoria Ocampo, *Sur*, y el admirable traductor de las obras completas de Poe que yo había leído en dos voluminosos tomos publicados por la Universidad de Puerto Rico. Parecía mi contemporáneo, y en realidad era veintidós años mayor que yo.

6. Durante los años sesenta, y, en especial los siete que viví en París, fue uno de mis mejores amigos, y también, algo así como mi modelo y mi mentor. Yo admiraba su vida, sus ritos, sus manías y sus costumbres tanto como la facilidad y la limpieza de su prosa y esa apariencia cotidiana, doméstica y risueña, que en sus cuentos y novelas adoptaban los temas fantásticos. Cada vez que él y Aurora llamaban para invitarme a cenar —al pequeño apartamento vecino a la rue de Sèvres, primero, y luego a la casita en espiral de la rue du Général Beuret— era la fiesta y la felicidad. Me fascinaba ese tablero con recortes de noticias insólitas y los objetos inverosímiles que recogía o fabricaba, y ese recinto misterioso que,

según la leyenda, existía en su casa, en el que Julio se encerraba a tocar la trompeta y a jugar: el cuarto de los juguetes. Conocía un París secreto y mágico, que no figuraba en guía alguna, y de cada encuentro con él yo salía cargado de tesoros: películas que ver, exposiciones que visitar, rincones por los que merodear, poetas que descubrir y hasta un congreso de brujas en la Mutualité que a mí me aburría sobremanera pero que él evocaría después, maravillosamente, como un jocoso apocalipsis.

7. Con ese Julio Cortázar era posible ser amigo pero imposible intimar y esa distancia que él sabía imponer, gracias a un sistema de cortesía y de reglas a las que había que someterse para conservar su amistad, era uno de los encantos del personaje: lo nimbaba de cierto misterio, daba a su vida una dimensión secreta que parecía ser la fuente de ese fondo inquietante, irracional y violento, que transparecía a veces en sus textos, aun los más juguetones y risueños. Era un hombre eminentemente privado, con un mundo interior construido y preservado como una obra de arte al que probablemente sólo Aurora tenía acceso, y para el que nada, fuera de la literatura, parecía importar, acaso existir.

8. Esto no significa que fuera libresco, erudito, intelectual, a la manera de un Borges, por ejemplo, que con toda justicia escribió: «Muchas cosas he leído y pocas he vivido». En Julio la literatura parecía disolverse en la experiencia cotidiana e impregnar toda la vida, animándola y enriqueciéndola con un fulgor particular sin privarla de savia, de instinto, de espontaneidad. Probablemente ningún otro escritor dio al juego la dignidad literaria que Cortázar ni hizo del juego un instrumento de creación y exploración artística tan útil y provechoso como él. Pero diciéndolo de este modo tan serio, altero la verdad: porque Julio no jugaba para hacer literatura. Para él escribir era jugar, divertirse, organizar la vida —las palabras, las ideas con la arbitrariedad, la libertad, la fantasía y la irresponsabilidad con que lo hacen los niños o los locos. Pero jugando de este modo la obra de Cortázar abrió puertas inéditas, llegó a mostrar unos fondos desconocidos de la condición humana y a rozar lo trascendente, algo que seguramente él nunca se propuso. No es casual —o más bien sí lo es, pero en ese sentido de «orden de lo casual» que él describió en una de sus ficciones— que la más ambiciosa de sus novelas tuviera como título *Rayuela*, un juego de niños.

9. El cambio de Cortázar —el más extraordinario que me haya tocado ver nunca en ser alguno, una mutación que muchas veces se me ocurrió comparar con la que experimenta el narrador de ese relato suyo, Axolotl, en que aquél se transforma en el pececillo que está observando— ocurrió, según la versión oficial —que él mismo consagró— en el mayo del 68. Se le vio entonces en las barricadas de París, repartiendo hojas volanderas de su invención, y confundido con los estudiantes que querían llevar «la imaginación al poder». Tenía cincuenta y cuatro años. Los 16 que le faltaban vivir sería el escritor comprometido con el socialismo, el defensor de Cuba y Nicaragua, el firmante de manifiestos y el habitué de congresos revolucionarios que fue hasta el final.

10. En su caso, a diferencia de tantos colegas nuestros que optaron por una militancia semejante pero por esnobismo u oportunismo —un *modus vivendi* y una manera de escalar posiciones en el establecimiento intelectual, que era y en cierta forma sigue siendo monopolio de la izquierda en el mundo de lengua española—, esta mudanza fue genuina, más dictada por la ética que por la ideología (a la que siguió siendo alérgico) y de una coherencia total. Su vida se organizó en

función de ella, y se volvió pública, casi promiscua, y su obra se dispersó en la circunstancia y en la actualidad, hasta parecer escrita por otra persona, muy distinta de aquella que, antes, percibía la política como algo muy lejano y con irónico desdén. (Recuerdo la vez que quise presentarle a Juan Goytisolo: «Me abstengo» —bromeó—. «Es demasiado político para mí»). Como en la primera, aunque de una manera distinta, en esta segunda etapa de su vida, dio más de lo que recibió, y aunque creo que se equivocó muchas veces —como aquella en que afirmó que todos los crímenes del estalinismo eran un mero «accident de parcours» del comunismo—, incluso en esas equivocaciones había tan manifiestas inocencia e ingenuidad que era difícil perderle el respeto. Yo no se lo perdí nunca, ni tampoco el cariño y la amistad que —aunque a la distancia— sobrevivieron a todas nuestras discrepancias políticas.

11. Pero el cambio de Julio fue mucho más profundo y abarcador que el de la acción política. Yo estoy seguro de que empezó un año antes del 68, al separarse de Aurora. En 1967, ya lo dije, estuvimos los tres en Grecia, trabajando juntos como traductores. Pasábamos la mañana y la tarde sentados a la misma mesa, en la sala de conferencias del Hilton, y las noches en los restaurantes de Plaka, al pie de la acrópolis, donde infaliblemente íbamos a cenar. Y juntos recorrimos museos, iglesias ortodoxas, templos, y la isleta de Hydra. Cuando regresó a Londres, le dije a Patricia: «La pareja perfecta existe. Aurora y Julio han sabido realizar ese milagro: un matrimonio feliz». Pocos días después recibí carta de Julio anunciándome su separación. Creo que nunca me he sentido tan despidado.

12. La próxima vez que lo volví a ver, en Londres, con su nueva pareja, era otra persona. Se había dejado crecer el cabello y tenía unas barbas rojizas e imponentes, de profeta bíblico. Me hizo llevarlo a comprar revistas eróticas y hablaba de marihuana, de mujeres, de revolución, como antes de jazz y de fantasmas. Había siempre en él esa simpatía cálida, esa falta total de la pretensión y de las poses que casi inevitablemente aquejan a los escritores de éxito a partir de los cincuenta años, e incluso cabría decir que se había vuelto más fresco y juvenil, pero costaba trabajo relacionarlo con el de antes. Todas las veces que lo vi después —en Barcelona, en Cuba, en Londres o en París, en congresos o mesas redondas, en reuniones sociales o conspiratorias— me quedé cada vez más perplejo que la vez anterior: ¿era él? ¿Era Julio Cortázar? Desde luego que lo era, pero como el gusanito que se volvió mariposa o el fakir del cuento que luego de soñar con maharajás, abrió los ojos y estaba sentado en un trono, rodeado de cortesanos que le rendían pleitesía.

13. Este otro Julio Cortázar, me parece, fue menos personal y creador como escritor que el primigenio. Pero tengo la sospecha de que, compensatoriamente, tuvo una vida más intensa y, acaso, más feliz que aquella de antes, en la que, como dijo, la existencia se resumía para él en un libro. Por lo menos, todas las veces que lo vi me pareció joven, exaltado, dispuesto. Pero, eso, no hay manera de saberlo, desde luego.

14. Si alguien lo sabe, debe ser Aurora, por supuesto. Yo no cometo la impertinencia de preguntárselo. Ni siquiera hablamos mucho de Julio, en estos días calientes de Deyá, aunque él está siempre allí, detrás de todas las conversaciones, llevando el contrapunto con la destreza de entonces. La casita, medio escondida entre los olivos, los cipreses, las buganvillas, los limoneros y las hortensias, tiene

el orden y la limpieza mental de Aurora, naturalmente, y es un inmenso placer sentir, en la pequeña terraza junto a la quebrada, la decadencia del día, la brisa del anochecer, y ver aparecer el cuerno de la luna en lo alto del cerro. De rato en rato, oigo desafinar una trompeta. No hay nadie por los alrededores. El sonido sale, pues, de ese cartel del fondo de la sala, donde un chiquillo larguirucho y lampiño, con el pelo cortado a lo alemán y una camiseta de mangas cortas —el Julio Cortázar que yo conocí— juega a su juego favorito.

Copyright M. Vargas Llosa y *El País*

LA RECURRENCIA SEMIÓTICA

Juan A. Magariños de Morentín

(Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

La problemática de la *recurrencia* (o *recursividad* o *recursión*, provisionalmente tomadas como sinónimas) delimita un campo teórico fundamental y, empíricamente, de constante presencia en el proceso semiótico de producción-interpretación-transformación de la significación. Pero abarca, asimismo, un conjunto de matices diferenciales que dificultan la comprensión de lo que por su intermedio quiere decirse, cuando se habla de *recurrencia*. También interesa advertir que un amplio espectro de temas, todos ellos con incidencia en distintos aspectos del proceso semiótico, pueden relacionarse y adquirir consistencia específica al estudiarlos en función del concepto de recurrencia.

Un esquema tentativo de los distintos ámbitos en los que se diversifica el significado del término *recurrencia* puede ser el siguiente: a) la recurrencia como *determinación de la direccionalidad y sus alteraciones* (por regresión, recuperación, incrustación o anticipación) en el contexto semiótico; b) la recurrencia como *acumulación de niveles de sentido* (por metalinguaje o transposición o *transuasión*, este último término en el sentido que inaugura Peirce, 1965: 2.89) entre múltiples y ordenados referentes; y c) la recurrencia como *memoria semiótica* (por atribución, sustitución o superación) dialécticamente acumulada en el transcurso del proceso de producción-interpretación-transformación de la significación.

En cualquier momento del proceso semiótico hay recurrencia y la hay (concurrentemente) de los tres aspectos que acaban de señalarse; no obstante, en cada uno de tales momentos predomina alguno de tales aspectos. En el momento *acrónico* predomina la recurrencia como direccionalidad, predominando en el momento *sincrónico* la consideración de la recurrencia en cuanto acumulación de niveles de sentido y en el momento *diacrónico* su consideración en cuanto memoria semiótica.

Pero de modo previo al tratamiento de cualquiera de estos aspectos, conviene desarrollar el concepto de *recursividad o recurrencia como carácter intensional de la semiótica*, haciéndolo, además, en función de su elaboración lógico-matemática.

Para entender el alcance de calificar el signo como recursivo, tomo el concepto de *definición recursiva* tal como lo desarrollan Curry y Feys (1967: 96): «Llamaremos *definición recursiva* de ϕ a un sistema σ_1 formulado por medio de un conjunto finito de esquemas axiomáticos y completo respecto de la nueva operación» ϕ . Sustitúyase, en el párrafo citado: «operación ϕ » por signo y «sistema σ_1 » por *semiótica* y se comprenderá el carácter recursivo de la definición de *signo*.

Por supuesto que el *conjunto finito de esquemas axiomáticos* que conforman dicha *semiótica* podrá adquirir la interpretación, por ejemplo, de las *formaciones discursivas* en sentido foucaultiano, donde cada *esquema axiomático* puede corresponderse con cada uno de sus *enunciados*, sin ignorar ni contradecir, en esta perspectiva epitéorica, su rechazo a equipararlos con las *proposiciones lógicas* (Foucault, 1970: 133-135). Con relación a la imposibilidad empírica para el registro del conjunto de los enunciados efectivamente vigentes en un momento determinado de determinada sociedad, ello no impide aceptar, a su respecto, la calidad de constituir un *conjunto finito*; basta con pensar en la existencia de *mundos posibles inaccesibles* desde una determinada de tales formaciones discursivas, para comprender tal finitud.

El carácter de *completo* es también coherente con las características de toda semiótica vigente en determinada comunidad: la posibilidad de producción/interpretación de cualquier discurso estará prevista por las *reglas* que vinculan a los enunciados en las correspondientes formaciones discursivas, las que deberán dar cuenta de las significaciones cuya construcción es posible y ha sido efectivamente actualizada en tales discursos y excluir a aquellas otras significaciones que resultarían imposibles de construir (producir/interpretar) a partir de tales reglas.

Curry y Feys advierten, asimismo, que «el estudio más profundo de las definiciones recursivas tiene que hacerse por el rodeo de la aritmetización» (*ibid.*) Y también esto contribuye a la comprensión de las caracterís-

ticas recursivas de una semiótica, al leer *semióticamente* el tratamiento que los mismo autores hacen de los postulados de Peano:

Los postulados de Peano pueden formularse del modo siguiente:

- 1) 0 es un número.
- 2) Si x es un número, x' es un número.
- 3) 0 es distinto de todo x' .
- 4) Si $x' = y'$, entonces $x = y$.
- 5) Todo número se obtiene a partir de 0 por iteración de la operación *el siguiente* (*Id.*; 1967: 107).

Recuérdese que «'» simboliza «el siguiente de» o «el sucesor de»; por tanto, x' simboliza *el siguiente de x* o *el sucesor de x* .

Interesados Curry y Feys en fundamentar una «lógica combinatoria» independiente (pero no-contradictoria) respecto de cualquier sistema determinado, formulan una posible interpretación de los postulados de Peano que, al desprenderse del concepto de «número», se aproximan, con mayor evidencia, al fundamento último de una semiótica que (a este nivel epitéórico) comienza a aparecer liberada del concepto de *signo*. Formulan su interpretación en los siguientes términos:

Los enunciados correspondientes para todo sistema formal son:

- 1) Todo átomo es un ob.
- 2) Las operaciones combinan obs para formar otros obs.
- 3) Ningún ob compuesto es un átomo.
- 4) Para todo ob compuesto, la operación y los argumentos están determinados unívocamente.
- 5) Los obs son una clase inductiva, producida a partir de los átomos por las operaciones (*ibid.*)

Léase «ob» como «objeto» y «obs» como «objetos».

Los autores distinguen entre «átomos», que son «obs primitivos» (dados, no modificados), y los «obs compuestos», que son «los formados a partir de los átomos mediante las operaciones y según las reglas de formación»; aparte de los «obs primitivos», todos los demás son construcciones provenientes del «modo de combinar secuencias finitas de obs», estableciendo también que «obs contruidos mediante procesos diferentes (pero todos permitidos por las reglas) son obs distintos» (*Id.*: 33, 34 y 35). Todo ello configura una concepción constructiva del ob y, en cuanto tal, *recur-*

siva; o sea, cualquier ob es el resultado de una operación sobre un átomo o sobre otro ob.

El 5.º postulado de Peano está muy condensado en la formulación de Curry y Feys, lo que les resulta útil y coherente con su desarrollo de una epiteoría, pero que otras formulaciones, más tradicionales, lo hacen más intuitivamente aplicable a la semiótica.

Jesús Mosterín lo enuncia así: «5.º Si cero tiene una propiedad cualquiera P y si siempre que un número natural x tiene la propiedad P también la tiene el siguiente de x, entonces, todo número natural tiene la propiedad P» (Mosterín, 1971: 19). A este último postulado suele denominársele *principio de inducción matemática*. Robert Blanché amplía el dominio de la inducción matemática, introduciendo el importante concepto de *progresión*: «Lo que ella (la axiomática de Peano) caracteriza no es, pues, propia y limitativamente, la aritmética; es, más generalmente, una cierta estructura, que es la de las progresiones» (Blanché, 1965: 33). Esto conecta la *inducción matemática*, en la formulación de Peano, con la *definición recursiva* en cualquier progresión (y no, exclusivamente, en la matemática) o sea, con la definición de *definición recursiva* en cuanto «definición que involucra una inducción o proceso iterativo (como construir oraciones a partir de otras más simples)» (Hatcher, 1968: 6).

En consecuencia, *una lectura semiótica* de los postulados de Peano podría ser la siguiente:

1. El resultado de una percepción es una forma.
2. Las operaciones semióticas combinan formas para producir otras formas; toda forma combinada adquiere un valor (al menos, el de poder combinarse de ese específico modo); todo valor (semiótico) es de determinado grado; la combinación de combinaciones con otras formas produce un valor de grado inmediatamente superior al más alto ostentado por las combinaciones combinadas.
3. El resultado de una percepción es distinto de todo valor.
4. Para todo valor, la operación y los argumentos están determinados unívocamente.
5. Los valores son una clase inductiva, producida por las operaciones a partir de las formas;

o bien:

- 5'. Si el resultado de una percepción tiene la propiedad P y si siempre que un valor de grado determinado tiene la propiedad P también la tiene el valor de grado inmediatamente superior, entonces todo valor tiene la propiedad P.

Puede interpretarse, provisionalmente, que *P* es la propiedad de *ser una semiótica posible* o bien de *estar siempre en función de algo distinto de sí mismo*.

Contra lo que podría parecer, al remitir la explicación de la recursividad en semiótica a una posible interpretación de un conjunto de axiomas lógicos, se desarrolla, en el presente estudio, *una concepción indicial o existencial de la semiótica*; ésta es una semiótica que se origina en la percepción de formas y en la combinación y contraste de las formas percibidas (en cuanto «the element of struggle» en que consiste la segunda categoría; Peirce, 1965: 1.322 y 5.45); no se recurre a ideas, conceptos o valores abstractos preexistentes, sino a operaciones de contextualización materialmente registradas o registrables en relaciones intra o inter-textuales que los producen (cualquiera sea la materia semiótica de tales textos); de donde surge el carácter materialista y profundamente crítico de la semiótica. Parafraseando lo que Wittgenstein dice de *la filosofía*, puede decirse que *la semiótica* «es una batalla contra el embrujamiento de nuestro entendimiento por medio de nuestro lenguaje» (Wittgenstein, 1953: parág. 109).

Si bien los *Fundamentos Lógicos de la Semiótica* (Magariños de Morentin, 1992) son un desarrollo *in extenso* de la interpretación que acabo de formular respecto de los postulados de Peano, enuncio algunas elementales observaciones para la mejor (aunque sintética) comprensión del alcance que les atribuyo.

Aquí, el 0 de Peano y su sustituto el «átomo» de Curry y Feys han sido sustituidos, a su vez, por el «resultado de una percepción» (aquel que es previo al «juicio perceptual» peirceano; CP: 5.54); el «número» del primero y el «ob» de los segundos, se sustituyen por la «forma»; y la «combinación de formas» es la «operación» que genera el «valor» como «sucesor de» (en Peano) o como «ob compuesto» (en Curry y Feys). Este *valor* será acumulativo y recursivamente el resultado de la operación de *atribución* (en cuanto valor puramente sintáctico) y/o de la de *sustitución* (en cuanto valor semántico producido por la interacción de, al menos, dos sintaxis) y/o de la de *superación* (en cuanto valor pragmático: actualización competitiva de dos, al menos, propuestas semánticas), siendo el valor así producido, en cada caso, «el sucesor de» el valor producido por la operación precedente.

Aunque el resultado de una percepción es una forma, nunca puede recuperarse tal «resultado de una percepción» (sino la forma a que da lugar) ya que ello implicaría hipostasiar la forma que es el resultado de una percepción con el resultado de una percepción que es una forma; esta especularidad (con su quiasmo específico) hace que el «resultado de una percepción» no sea neutro sino siempre ya cultural, es decir, histórico. Por ello, el «resultado de una percepción» es equiparable al «0» de Peano el cual, siendo un número, es distinto del sucesor de todo número, pero comparte

determinada propiedad (si la posee él, un número y su sucesor) con todos los números; esta propiedad consiste en *estar siempre en función de algo distinto de sí mismo*, lo cual es compartido por el «resultado de una percepción», por la «forma» y por el «valor». El «número», por su parte, es equiparable a la «forma» ya que tanto ella como su «sucesora» son «formas», advirtiendo que, cuando se habla de *una forma en cuanto sucesora de otra forma*, a esa forma se le denomina «valor», consistiendo en esto el sentido materialista del *valor* en una semiótica dura (podría, incluso, prescindirse, en su vocabulario, del término «valor», como también del término «concepto», y utilizar, tan sólo, el término «sucesor»; no obstante, hasta el momento, la falta de aquella «madura consideración» que exige Peirce en su 6.^a regla acerca de la «ética de la terminología» (CP: 2.226) aconseja seguir usando los términos más convencionales, si bien ya marcados por esta observación). Por esto mismo, si bien el «resultado de una percepción» comparte la propiedad de «ser una semiótica posible» (en cuanto es *forma*) no puede ser «el sucesor de otra forma», o sea, es siempre distinto de todo «valor» (tan es así que, demostrar que, en un caso determinado, el «resultado de una percepción» constituye la *superación* de un valor precedente equivale a demostrar la efectiva presencia de una diacronía o, lo que es lo mismo, la efectiva presencia de la historia).

Finalmente, ningún valor es arbitrario, sino que siempre es el resultado de determinada *operación* de combinación de determinados *argumentos* (formas o combinaciones de formas precedentes), de modo (teóricamente, al menos) identificable, enumerable y describible, o sea, *determinable unívocamente*. Ello hace a la *recurrencia semiótica* especialmente adecuada «para lenguajes que admitan la ambigüedad sintáctica» de los que habla Richard Montague, teniendo en cuenta, tanto que «la desambiguación sintáctica asegurará la semántica», como que «en los lenguajes naturales existe otra fuente de ambigüedad semántica: se les puede asignar más de un valor semántico a algunas unidades léxicas» (Montague, 1977: 71). De aquí se deriva la necesidad de un tratamiento riguroso de las tres formas de la recursividad: la direccional (sintáctica), la que opera entre distintos niveles de sentido (semántica) y la que recupera la memoria semiótica (pragmática).

Referencias bibliográficas

- BLANCHÉ, R. (1965): *La axiomática*. México: UNAM (*L'Axiomatique*. Paris: PUF, 1959).
- CURRY, H.B. y R. FEYS (1967): *Lógica combinatoria*. Madrid: Tecnos (*Combinatory Logic*. Amsterdam: North-Holland, 1958).
- FOUCAULT, M. (1970): *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI (*L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969).

- HATCHER, W. S. (1968): *Foundations of Mathematics*. Philadelphia: W. B. Saunders.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, J. A. (1986): «Logic Foundations of Semiotics», en *Semiotische Berichte* 10: 141-159.
- (1992): *Los fundamentos lógicos de la semiótica*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, IICS.
- MONTAGUE, R. (1977): *Ensayos de filosofía formal*. Madrid: Alianza (*Formal Philosophy. Selected Papers of Richard Montague*. New York: Yale University Press, 1974)
- MOSTERÍN, J. (1971): *Teoría axiomática de conjuntos*. Barcelona: Ariel.
- PEIRCE, Ch. S. (1965): *Collected Papers*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press (1931).
- WITTGENSTEIN, L. (1953): *Philosophische Untersuchungen-Philosophical Investigations*. New York: Macmillan.

EL PROBLEMA DEL CAMBIO, DESDE LA DIACRONÍA AL SISTEMISMO

Alfredo Martínez

(Columbia University)

Plantear la problemática inherente al cambio lingüístico en unas pocas páginas no es en absoluto sencillo. El cultivo de la lingüística histórica, que se remonta a mediados del siglo pasado, ha conocido desde los comienzos del estructuralismo una época de fecundos desarrollos que afectan tanto al fenómeno del cambio como a sus problemas metodológicos (cf. Coseriu, 1958: 8r). Las propuestas de los neogramáticos, los diferentes enfoques estructuralistas, y ciertas implicaciones de las gramáticas generativas (Bynon, 1977: 33-34t) deberían complementarse para intentar un seguimiento de esta cuestión. Pero lo que con las páginas siguientes pretendemos es señalar las principales vías de desarrollo de las que el paradigma saussureano ha sido objeto en la perspectiva estructural, que además de haber ejercido una influencia decisiva sobre la semiótica literaria resulta fundamental para comprender fenómenos inherentes al cambio, como la pareja recurrente de tradición e innovación.

1. *Formación de la perspectiva diacrónica.* Tras el cultivo secular del descriptivismo lingüístico, desde Grecia a Port Royal, el siglo XIX supuso el despertar de la conciencia histórica. En un ambiente cultural dominado por el evolucionismo y el tradicionalismo histórico, la lingüística buscó la explicación de las lenguas en sus orígenes y desarrollos, dejando a

un lado las descripciones lógico-gramaticales que hasta entonces habían imperado. La lingüística histórica y la neogramática están en la base de la formación de la perspectiva diacrónica que como tal surgiría en la escuela de Ginebra.

El fenómeno de la novedad lingüística, considerado como la aparición dentro de una lengua de elementos no pre-existentes, se engloba en la categoría superior del cambio. Es el cambio, la modificación, lo que provoca, sobre el eje temporal, la aparición y desaparición de los rasgos lingüísticos, lo cual puede presumiblemente dar razón de la conformación real de una lengua en un momento determinado. Se disciernen entonces con suma claridad dos metodologías diferentes pero emparentadas: la explicación mediante la descripción de un sistema real y la explicación mediante la descripción de su formación. La ruptura epistemológica que esta separación produjo llegó a ser interpretada como la división de la lingüística en dos ciencias inconexas, al menos hasta la superación estructuralista del hiato.

Saussure fue quien con más fortuna explicitó estas divergencias, aunque ya con anterioridad era evidente la doble perspectiva de análisis; recuérdese la distinción humboldtiana entre las dimensiones dinámica y estática de la lengua (*energeia*, fuerza activa, y *ergon*, producto). Pero la reformulación saussureana en términos de sincronía y diacronía no supuso sólo una novedad terminológica, sino que implicó consecuencias teóricas y epistemológicas.

En primer lugar, como ha mostrado Engler (1988), la historia de la lengua que practicaban los neogramáticos no es equivalente a la diacronía de Saussure. Para aquéllos lo real, lo científico, lo objetivo, era la lengua en su devenir, en su realidad cambiante e histórica, mientras que el estado de lengua ¹, el momento fortuito y aislado de una evolución, es sólo una abstracción operada por el investigador. Saussure, sin embargo, señala que el carácter abstracto sólo es atribuible mediante el criterio de la conciencia del hablante ² (Engler, 1988: 133), para quien sólo tiene existencia real el estado de lengua (estado sincrónico) en el que vive, mientras que su historia, en el hablante medio, suele carecer de toda presencia ³. Así, la teoría saussureana supone una inversión de los términos, pues se considera que

¹ «La nazione di stato di lingua risale almeno agli ultimi decenni del secolo scorso; però non è stata veramente chiarita finchè non sia stata ricondotta a quella di sistema o struttura» (Godel, 1984: 177).

² Strozzer, en un elegante artículo, ha recordado que la tradición intelectual de Saussure le ancla en las concepciones mentalistas del pasado siglo; aspecto éste que no ha sido apenas recogido por la tradición saussureana, dice, hasta Benveniste o Derrida (1985: 34 ss).

³ Tal reclamo a la conciencia, o competencia del sujeto es recurrente en el *Cours de Linguistique Générale*. «Eppure la necessità di considerare le lingue anche, o anzitutto, dal punto di vista sincronico, prescindendo cioè dal passato, appare non appena ci si pone nella situazione del soggetto parlante. La gente che parla e capisce una lingua ignora del tutto i fatti storici che l'hanno fatta tale qual è: questi non entrano nell'acquisizione della sua "competenza"» (Godel, 1984: 171).

sólo lo sincrónico tiene una existencia concreta real, mientras que los aspectos evolutivos, accesibles sólo al investigador, ofrecen un elevado grado de abstracción. O, con mayor precisión, se opera una doble abstracción, sobre ambos ejes:

Pour Saussure, le linguiste opère dans ce continuum historique qu'est diachronique, double abstraction de dégagement des rapports systématiques sur l'axe des simultanités ou de reconstruction sur l'axe des successivités (Buridant, 1984: 20) ⁴.

En segundo lugar, la dicotomía crónica opera sólo sobre la lingüística, y no sobre la lengua, como se han encargado de subrayar Coseriu (1958: 26ss.r) y Godel (1984: 169). Es importante destacar que la lengua no reacciona ante las posibles divisiones de la lingüística, y que método y objeto no se pueden confundir. Metodológicamente, el pensamiento del Saussure del CLG es muy deudor del de la *Mémoire*: a pesar de la importancia y privilegio del análisis sincrónico, la perspectiva diacrónica no se puede obviar (CLG, I.III, *passim*). Esto era ya algo asumido desde la evidencia de la irregularidad sincrónica que manejaban los neogramáticos (cf. Bynon, 1977: 35ss.t): la existencia en cada estado sincrónico de elementos no asimilables a las leyes sincrónicas apela a la existencia de parámetros diacrónicos que pueden alcanzar el estatuto de leyes diacrónicas.

Rosen (1986) se ha preocupado de señalar el distinto funcionamiento de las leyes sincrónicas y diacrónicas en el CLG: según él, lo que Saussure pretendía al plantear su existencia no era tanto distinguir entre sincronía y diacronía cuanto profundizar en el concepto de ley lingüística (CLG, I.III.6). Su objetivo sería señalar que tal concepto ofrece la complicación de no funcionar igual en ambas perspectivas, ya que la ley diacrónica (reducida en tiempos de Saussure a ley fonética) se impone a la lengua, pero no es general, ya que escasamente afecta a la morfosintaxis, mientras que la ley sincrónica es general pero no es imperativa, sino que es la pura constatación de un dato.

La paradoja de la trayectoria intelectual de Saussure es evidente: lingüista histórico durante toda su vida, llega a proponer al final una lingüística sincrónica radicalmente diferente. Los sucesivos comentaristas del CLG han subrayado siempre su gran innovación, la sincronía, pero ya Godel, entre otros, ha demostrado que para Saussure la diacronía debería ser la introducción previa a la sincronía. Buyssens ha dedicado un artículo

⁴ No se puede dudar sobre el carácter abstracto de toda operación basada en la lengua: «La science des évolutions de la langue, comme celle des états de langue, ne saisit son objet que par approximation et ne connaît que des vérités générales qui si dégagent des faits et en sont une image simplifiée. Seule la linguistique de la parole organisée garde le contact avec la réalité [...]» (Sechehaye, 1940: 30).

precisamente a mostrar que la formulación sincronicista de Saussure no logra despegarse totalmente de la dimensión evolutiva ⁵. La noción de sistema que encontramos en el CLG procede de una genial concepción presente ya en la *Mémoire*, deudora en principio de Grimm: la de que todo sistema se mantiene intacto en su evolución, porque las modificaciones atañen sólo a sus elementos. El sistema permanece a través de sus modificaciones, de la misma manera que cualquier modificación es inconcebible fuera del sistema. De esta manera Saussure había logrado en la *Mémoire* describir los sistemas fonológicos indoeuropeos sin necesidad de atribuir un contenido positivo a cada fonema; y de ahí surge la definición del sistema no como suma jerarquizada de elementos, sino como relación de diferencias:

La langue est un système dont tous les éléments sont solidaires et où la valeur de l'un ne résulte que de la présence simultanée des autres. *Dans la langue il n'y a que des différences sans termes positifs* (CLG, II.IV.2; 4).

Los conceptos de identidad y diferencia llegan a constituer a partir de esta concepción los verdaderos móviles de todo un sistema de pensamiento. Piénsese que toda la cuestión del valor dentro del sistema, que tanto preocupó en los estructuralismos, se funda precisamente en el juego de identidades y, más aún, de diferencias, que evita los problemas originados por la continua modificación de su contenido positivo ⁶. Pero sorprende que llegado a este punto Saussure no vuelva sobre la diacronía para intentar configurar la noción de sistema diacrónico, toda vez que ya disponía de leyes y elementos sin duda bien conocidos; porque el sistema no permite ver lo histórico: en realidad la noción de sistema se presenta como sustituto de la mucho más evanescente ⁷ de *estado de lengua* (cf. Buyssens, 1961: 28).

Buridant (1984) y Engler (1988) han recordado el equilibrio metodológico que en el CLG se sostiene entre estudio sincrónico y diacrónico para denunciar las tergiversaciones a que fue sometido con posterioridad. A pesar del debate sobre la precedencia lógica entre sincronía y diacronía, llegó a constituer un lugar común entre muchos estructuralismos la idea de

⁵ Por lo tanto no dejan de parecer excesivamente simplificadoras afirmaciones muy generalizadas como que «sólo el concepto de sincronía le importaba a Saussure, pues le permitía fundar la lingüística como estudio de sistemas coherentes» (Greimas-Courtés, 1979: 120).

⁶ «Thus a given concept can be defined more clearly by its place in a given conceptual structure than by definition of its own content, for the latter is subject to constant change and reinterpretation», dice Winner (1976: 6-7r) refiriéndose a la obra de Mukarovsky. Para una revisión de las críticas de los praguenses a la diferencia saussureana, en especial las de Karcevski, *vid.* Percival (1981: 41, *passim.*).

⁷ Aunque en esto Bally no esté de acuerdo: «Chez Saussure, donc, la notion d'état est une fiction méthodologique du linguiste, ce qui le différencie de Bally pour qui la notion d'état est une réalité subjective qui permet le fonctionnement de la parole» (Buridant, 1984: 23).

que el único estudio válido era el sincrónico. Lo cual suponía olvidar el espíritu historicista del maestro ginebrino⁸ para centrarse exclusivamente en sus grandes innovaciones frente a los neogramáticos, es decir, el aparato sincrónico. En esto se evidencia también el clima cultural de comienzos de siglo, dominado por el formalismo y el anti-historicismo. Pero asimismo subyace la tergiversación más arriba mencionada, contra la que reacciona Coseriu, según la cual se pretende atribuir a Saussure una identificación entre lengua y sincronía, a pesar de que en todo el CLG es evidente la caracterización puramente metodológica de la sincronía, que jamás se cruza con la realidad objetual de la lengua⁹.

Además de esta tergiversación de la dicotomía crónica que en su tiempo afectó a los nacientes estructuralismos de manera notable, se ha hablado también de una cierta mitificación. En un polémico artículo, Percival (1981) intenta mostrar que la influencia de Saussure sobre las escuelas de Praga y Copenhague fue mucho más escasa de lo que habitualmente se ha reconocido. Aunque tal aportación nos parece un tanto superflua (la obra ya está hecha y superada), nos interesa aclarar un aspecto: concluye Percival que «the *Cours* was not greeted on its appearance as a revolutionary work» (1981: 43), basándose en que la oposición sincronía-diacronía se encuentra ya en Comte y Jespersen, y que además tergiversa esa ya conocida oposición. Concluiremos a nuestra vez recordando que la labor de Saussure no fue, en efecto, inventar la oposición, que por cierto es bastante más antigua que las obras de Comte y Jespersen¹⁰, sino profundizar en los métodos que cada perspectiva exige, empezando por crear un nombre neológico¹¹, imponiendo el nivel metodológico al nivel factual¹², y culminando con una

⁸ «Plus on étudie la langue, plus on arrive à se pénétrer de ce fait que tout dans la langue est histoire, c'est-à-dire qu'elle est un objet d'analyse historique, et non d'analyse abstraite, qu'elle se compose de faits et non de lois, que tout ce qui semble organique dans le langage est en réalité contingent et complètement accidentel» (Saussure, 1967: 3283.15).

⁹ Buridant denuncia el uso de pasajes *certainement réducteurs* del CLG por parte de W. von Wartburg con el objeto de achacar al ginebrino la irreductibilidad de las dos lingüísticas. E insiste de nuevo sobre la esencial unidad del objeto defendida por Saussure (cf. Buridant, 1984: 25n). En un sentido mucho más amplio, también Strozier ha hablado de una tergiversación generalizada del pensamiento saussureano, pero «it is a misreading that any age makes of the previous one and that allows later theorists access to their predecessors [...] Such misreadings constitute the history of theory» (1985: 47).

¹⁰ Se han señalado, entre otros: James Harris, *Hermes, or a Philosophical Inquiry Concerning Language and Universal Grammar* (London, 1751; trad. fr., 1796), que opone punto de vista etimológico y punto de vista sistemático; el famoso prólogo de la *Gramática de Bello* (1847); Georg von der Gabelentz, *Die Sprachwissenschaft* (Leipzig, 1891), de influencia decisiva sobre Saussure (aunque sobre esto convendría revisar con calma ciertas aportaciones de Koerner; cf. 1988: 53 ss); O. Dittrich, *Grundzüge der Sprachpsychologie* (Halle, 1903), quien distingue entre *synchronistic* y *metachronistic*; T.G. Masaryk, *Ensayo de una lógica concreta* (1885), quien distingue de manera sistemática la lingüística histórica de la estática. Su impronta hegeliana, en fin, se localiza en la herencia de Victor Henry.

¹¹ «Les termes "diachronique" et "diachronie" ont été créés par Saussure; il n'y pas a en d'antécédents à ma connaissance» (Koerner, 1980: 100).

¹² «Par une décision théorique un ordre de phénomènes a été isolé et opposé à un autre; une méthode propre est assignée à chacun des ordres et deux disciplines indépendantes sont

fundamental modificación del concepto histórico de la lengua: si durante el comparatismo se entendía como la búsqueda de una perfección de los orígenes, y los neogramáticos buscaban las leyes evolutivas según la metáfora biológica (Engler, 1988), Saussure logrará definir la diacronía como sucesión de estados sincrónicos. Tal concepción logra una ecuación fundamental en la unidad de la lingüística: todo estado remite a una evolución, toda evolución remite a la idea de estado.

La formación de la perspectiva diacrónica parte, pues, de las concepciones tradicionales de la gramática histórica, pero aporta la idea fundamental, no desarrollada por Saussure, de que si el cambio se opera sobre el sistema sin que éste se modifique, el cambio tiene necesariamente que responder a un principio regularizador¹³. Éste será el inicio de la diacronía estructural.

2. *Estructuralismo diacrónico*. El desarrollo teórico que la diacronía saussureana conoció en la escuela de Praga, tanto en la vertiente lingüística como en la literaria, se centró especialmente en la reivindicación de su carácter sistemático y en el debilitamiento de la fuerte antinomia con la sincronía¹⁴. La obra de Saussure se había detenido en la construcción de una lingüística sincrónica, caracterizada como la única susceptible de reconocer sistemáticamente sus elementos, frente a la neogramática de, por ejemplo, Paul (1886), para quien *sólo lo histórico es científico*¹⁵. La primera operación de lo que luego sería el Círculo de Praga es constatar que también lo diacrónico ha de ser sistemático. Se ha atribuido (Galán, 1984: 25t; Koerner, 1988: 46) a Saussure una sobre-reacción sincronicista ante la filología neogramática, que le habría llevado no sólo al establecimiento de la fecunda pareja conceptual, sino también a una comprensión del paradigma diacrónico excesivamente mediatizado por el atomismo filológico que tan bien había conocido en la época de la *Mémoire*; pero dentro de la propia escuela ginebrina Sechehaye intentaría una primera relativización de la oposición, que, a pesar de su ingeniosa utilización de lo pregramatical como motor del cambio lingüístico, descuida en exceso la diferencia entre *langue* y *parole* (Sechehaye, 1940: 7-8; Engler, 1988).

constituées» (Engler, 1988: 127-128). La brillantísima y bien documentada aportación de Engler al coloquio *La diachronie hier et demain* (Lille, 21-23 de octubre, 1982) cifra precisamente en la nueva dimensión diacrónica una de las grandes aportaciones del maestro ginebrino.

¹³ Buysens, en todo caso, recuerda que Saussure nunca llega a localizar en el sistema el origen del cambio (1981: 152).

¹⁴ Los intentos de colmar la laguna entre sincronía y diacronía proceden ya de la propia escuela de Ginebra: Sechehaye consideraba una hipotética lingüística del habla como decisiva en este sentido (cf. Godel, 1984: 183).

¹⁵ «Although [...] Paul gave full credit only to historical linguistics he admitted the existence of a "deskriptive Grammatik" whose heuristic value he acknowledged. Saussure tended, perhaps as the result of an overreaction against Paul's claim, to reverse the picture emphasizing the predominance of the "fait synchronique" over the evolutionary aspect of language. A number of correspondences, however, can be detected in connection with the opposition of these two methods of linguistic investigation [...]» (Koerner, 1988: 46).

El fundamental manifiesto de Tynianov y Jakobson, *Problemas en el estudio de la literatura y el lenguaje* (1928), supone la introducción de la noción de sistema en el paradigma diacrónico, afectado por los avances logrados en la sincronía ¹⁶. Ambas perspectivas se ven consiguientemente hermanadas mediante el punto de vista funcional:

La historia del sistema es a su vez un sistema. El sincronismo puro se presenta ahora como una ilusión: cada sistema sincrónico contiene su pasado y su porvenir como elementos estructurales inseparables del sistema (1928: 104t).

Sin embargo, la interpretación asistémica de la diacronía, basada en la idea saussureana del carácter fortuito del cambio, perduró incluso a nivel teórico durante bastante tiempo ¹⁷, lo cual produce una enorme extrañeza si consideramos que este breve pero rotundo manifiesto es la pieza clave para comprender el paso del formalismo de OPOJAZ (recuérdese *El problema de la evolución literaria* de Tynianov) al estructuralismo de Praga, cuyas famosas tesis llegarán sólo un año después (1929). La incomodidad de Jakobson ante la diacronía saussureana era ya patente de antes, y su aportación clave en estos años consistirá en deshacer las ecuaciones sincrónico = estático y diacrónico = dinámico, deducibles del pensamiento de Saussure ¹⁸.

Desde las tesis de 1929 ya no se puede entender la sincronía como mera descripción estática de sistemas, ni la diacronía como dinamismo evolutivo. La noción jakobsoniana de *sincronía dinámica* se funda sobre la realidad de que en todo sistema existen puntos de roce, desequilibrios y junturas, que no pueden escapar al análisis sincrónico; son, por ejemplo, los denominados *puntos débiles* del sistema, entendidos como insuficiencias del instrumento lingüístico ante necesidades expresivas no previstas (cf. Coseriu, 1958: 197r). La diferencia fundamental entre sincronía dinámica

¹⁶ «Un vasto programa de estudio de carácter funcional, propuesto por los dos destacados teóricos de la lengua y las formas literarias, vendría a salvar en su opinión las deficiencias de ambas perspectivas aisladas. La determinación horizontal, sincrónica, de las formas literarias, precedida por la descripción funcional de sus elementos integrantes, sólo adquiere plenitud de sentido al rebasar el ámbito restringido de la serie literaria; y, por tanto, la descripción diacrónica, en función de la estructura sincrónica de la serie literaria [...] no puede tampoco prescindir, a ninguno de sus niveles, de establecer el enlace funcional con las demás series culturales» (García Berrio, 1973: 294).

¹⁷ «Hasta la fecha, la mayoría de las especulaciones estructuralistas francesas están atrapadas en los confines del análisis sincrónico. En la proclamación de Jakobson y Tynjanov presenciamos la primera integración de las dos dimensiones, vistas como complementos dinámicos» (Galan, 1984: 25t).

¹⁸ Cf. Jakobson, 1963: 36ss, 1970: 460. En palabras de Garrido Gallardo: «No se debe confundir, pues, sincronía y estática: en cada fase hay formas más conservadoras y formas más innovadoras que reclaman respectivamente la atención sobre los factores permanentes a la vez que el enfoque histórico de los factores de cambio» (1987: 19).

y diacronía estructural sigue presente en el hecho de que la primera estudia las tensiones dentro del sistema mientras que la segunda exige la confrontación de al menos dos sistemas discretos. La asunción de una sistemática del cambio, unida a la posibilidad de un enfoque dinámico del estado de lengua, niega la infranqueabilidad de la frontera metodológica entre ambas perspectivas.

En 1934 Hjelmslev se había situado ya en la perspectiva diacrónica estructural, admitiendo la sistematicidad de algunos cambios lingüísticos, pero preocupado todavía más por sus causas que por sus efectos. En su opinión, los cambios que afectan al sistema lingüístico tienen su origen en el sistema mismo, y se dirigen a completar un estado óptimo exigido por el propio sistema (1934: 228-229t). Lo cual viene a subrayar el hecho de que no todas las modificaciones sufridas por el lenguaje son sistemáticas ni afectan al sistema¹⁹: las modificaciones de contenido y de estructura o *realización externa* (1934: 57t) están en todo momento supeditadas a las posibilidades del sistema y difícilmente le interfieren:

El sistema, la forma, domina sobre la estructura y el contenido y los obliga a no experimentar ningún cambio que vaya contra la finalidad del sistema (1934: 62t).

Más desafortunada parece la alusión a un estado óptimo para cada sistema, en la que resuenan ecos del teleologismo de Praga. Entre causalidad y teleologismo en el cambio lingüístico se ha dado a menudo una confusión peligrosa, sobre todo con la noción de *tendencia* de las lenguas, de raigambre positivista y evolucionista. Tal tendencia interna del sistema, o finalidad intrínseca, es muy difícil de mantener; como dice Coseriu, *la lengua como hecho objetivo, como técnica histórica del hablar, no tiende y no puede tender a nada*²⁰. Lo que Hjelmslev parece estar adelantando con su idea de estado óptimo es precisamente lo contrario: no la tendencia hacia un estado ideal, sino la debilidad actual que mediante el cambio se pretende corregir. Lo que en teoría de sistemas se denominará retroalimentación.

Es importante subrayar el hecho de que el desarrollo de la diacronía no ha avanzado gran cosa desde las formulaciones de la escuela de Praga.

¹⁹ «Las demás modificaciones, es decir las modificaciones simplemente en la norma o en el uso, no concuerdan con el sistema, tienen una cierta relación con el sistema en la medida en que el sistema en cualquier momento las mantiene en jaque y les impide ir más allá de lo que el sistema permite. Pero no están ocasionadas por el sistema y no tienen ninguna influencia sobre el mismo» (1934: 64t).

²⁰ «En general, las afirmaciones teleológicas no son explicaciones y carecen de valor cognoscitivo, pues la "finalidad objetiva" no es algo comprobable [...] sino que sólo manifiesta una actitud del sujeto» (1958: 227-228r). El propio Saussure subraya a menudo que la lengua no premedita nada (cf CLG, I.III). El sistemismo abrirá otras perspectivas.

El paradigma diacrónico se ha visto conformado como la búsqueda de las leyes que rigen el cambio lingüístico, sometido así a una estructura funcional. El teleologismo del que a menudo se ha hablado para referirse a esta acepción del cambio reside en una incidencia especial sobre la noción de cambio frente a la de evolución. Se busca el resultado dentro del sistema, y no en los intersticios entre sistemas, de manera que lo que se resalta es la incidencia de la innovación sobre la totalidad del sistema al que afecta, y no su génesis.

El sistema, concebido como un lugar *où tout se tient*, es capaz de albergar las modificaciones de sus elementos mediante mecanismos autorreguladores, porque, volviendo a Saussure, su principio fundamental es la diferencia entre términos negativos: toda innovación obliga a una reestructuración de las relaciones entre los elementos, y no necesariamente a un cambio de elementos. Desde este punto de vista ya no es preciso acudir a la génesis del cambio para lograr una explicación, sino que su importancia radicarán en sus efectos sobre el sistema. Esto, por una parte, supone la imbricación definitiva de sincronía y diacronía (todo cambio observable opera sobre un sistema, y todo sistema es objeto de cambio); pero por otra parte confiere al teleologismo jakobsoniano una dimensión funcional, interna a la noción sistémica, y no una especie de determinismo lingüístico, de difícil justificación.

Los criterios de rendimiento funcional y de economía de Martinet insertan el problema del cambio en la órbita estructural. El principio de economía opera con la antinomia de las necesidades comunicativas frente a la tendencia humana al mínimo esfuerzo:

Une expansion non-économique est une expansion qui entraînerait une dépense d'effort plus grande que celle que la communauté juge en valoir la peine dans une situation donnée. Une telle expansion sera stoppée. L'inertie, lorsqu'on la sent excessive, c'est-à-dire nuisible aux intérêts légitimes de la communauté, sera sévèrement réprimée (Martinet, 1955: 94).

El principio de economía, versión funcional de la ley del mínimo esfuerzo (Zipf, 1949), puede explicar la aparición de innovaciones consentidas por el sistema, la desaparición de entidades funcionalmente innecesarias o el refuerzo de lo necesario, siempre en consonancia con las necesidades expresivas. Por eso Coseriu prefiere entenderlo como principio de eficiencia técnica o de necesidad expresiva (1958: 202-204r). Todo cambio en el sistema, ya sea relativo al mismo o condicionado por factores extralingüísticos, vendrá regulado por este principio de tensión que, sin prever la evolución concreta de cada momento, es capaz de localizar un buen número de evoluciones improbables. Lo que consigue una teoría funcional como la de Martinet (y en este sentido se puede considerar más operativa que la de Hjelmslev) es interrelacionar los aspectos sistemáticos con las necesidades

comunicativas, lo que es casi equivalente a conjugar *langue* y *parole*, dando así un paso en la dirección que proponía Sechehaye para superar las limitaciones de una lingüística exclusivamente sincrónica de la *langue*.

3. *El acronismo*. Frente al floreciente desarrollo del paradigma diacrónico observado por la escuela de Praga, las ulteriores reelaboraciones de la herencia saussureana se dirigen con absoluta prioridad bien al asentamiento exclusivo de la sincronía, bien a una superación de la dicotomía crónica. La trayectoria de Hjelmslev, por ejemplo, muestra cómo el espíritu de la escuela de Copenhague se sitúa en la línea de quienes pretendieron llevar la dicotomía saussureana a su máxima polarización, atribuyendo carácter científico sólo a la perspectiva sincrónica. Afirmaciones de 1928 como que «el sistema es eminentemente sincrónico o que la gramática es por definición sincrónica, prestándose sólo secundariamente al estudio diacrónico, que es extraño a la naturaleza misma del sistema gramatical en cuanto tal» (1976: 57, 62) son ortodoxamente saussureanas, pues por una parte identifican sincronía y sistema y por otra no olvidan la importancia, eso sí, secundaria, de la diacronía. Sin embargo la obra diacronizante de los praguenses no podía pasar inadvertida ni siquiera para una lingüística tan logicista como la de Hjelmslev, y de hecho en 1950 reconocería en Upsala la sistematicidad de la diacronía²¹. La identificación de sistema y sincronía parecería entonces haber perdido su función dentro de la economía de la epistemología lingüística, ya que si el cambio, procedente de la *parole*, también era susceptible de sistematización a través de sus efectos en la *langue*, la diacronía podría considerarse tan sistemática como la gramática hjelmsleviana.

Greimas nos proporciona una clave de la solución adoptada por los lingüistas daneses, que sirvió tanto para la formación de la glosemática como para el esclarecimiento de las tesis semióticas del grupo de París. Muchas aplicaciones muy posteriores de los métodos semióticos parecen retrotraerse a la época en que Hjelmslev todavía no reconocía la sistematicidad de la diacronía, probablemente ignorando que ya en *Du sens*, Greimas había postulado la superación de la dicotomía crónica a través de una concepción acrónica de la investigación lingüística: la significación en sí es *intemporal e inubicua*, sólo los medios de su manifestación, el plano de la expresión, es temporal (1970: 116t)²². Lo

²¹ Muraro, 1971. Bertil Malmberg ha meditado sobre ese artículo: «Si, dans sa conférence de 1950, Hjelmslev a trouvé bon d'attirer l'attention de son public au caractère systématique des changements et à l'aspect structural de l'évolution, ç'a dû en partie être parce que, malgré Jakobson et les Pragoïs, l'application du structuralisme dans la diachronie était nouvelle à l'époque et méritait l'attention» (1976: 198).

²² En los estudios literarios se llega a una conclusión similar; tras las largas polémicas entre historia y crítica, que se remontan a las obras de Menéndez Pelayo, Brunetière o Croce y que alcanzan su apogeo en la famosa diatriba entre Barthes y Picard, se alcanzan con la semiótica propuestas claramente tendentes al acronismo crítico (cf. Moisan, 1987).

que subyace, entonces, es el descrédito en que ha caído la sincronía, desde el momento en que, aunque permite reflexionar sobre el sistema, no es útil para analizarlo²³. La tesis greimasiana parte de considerar que los dos conceptos saussureanos se sitúan en los polos de un eje de la temporalidad, que él denomina *el eje de la cronía* (1970: 118t), opuesto lógicamente a la dimensión acrónica:

La acronía sirve para afirmar el carácter atemporal de las estructuras lógico-matemáticas, al tiempo que la no pertinencia de la dicotomía saussureana [...] Desde el punto de vista de la teoría semiótica, cabe considerar a las estructuras semióticas profundas como acrónicas, mientras que las estructuras discursivas —más superficiales— precisan de la temporalización (Greimas-Courtés, 1979: 22-23t).

Es evidente que la concepción hjelmsleviana de la lingüística descansa ya no sobre una base sincronicista, ligada al eje crónico, sino sobre un acronismo de raigambre lógico-formal como el que describe Greimas. Pero es preciso observar que una vez más la tensión entre sincronía y diacronía queda sin resolver, ya que esta superación es más bien un soterramiento: al pasar de la dicotomía sincronía-diacronía a la oposición crónico-acrónico se opera un cambio de nivel epistemológico, de la lingüística a la epistemología. Recordemos que ya Coseriu (1958) había denunciado una confusión similar a la hora de diferenciar entre lenguaje y lingüística (sincronía y diacronía eran perspectivas lingüísticas, no hechos de lenguaje); ahora, el paso propuesto asciende de la lingüística como ciencia del lenguaje a la epistemología como ciencia de la metodología. La dialéctica crónico-acrónico no es lingüística como lo es la de sincronía-diacronía, sino de un nivel superior, aplicable tanto a la ciencia lingüística como a cualquier otra. En otras palabras, la propuesta greimasiana, que explica el posicionamiento de Hjelmslev y de toda la lógica semiótica, prescinde explícitamente de toda la polémica entre estado y devenir, ya que considera ambas instancias como pertenecientes a una misma sistemática de lo temporal, ajena a las pretensiones atemporales de una lógica de sistemas cerrados²⁴.

Lo que podríamos denominar como *resistencia atemporal* (las gramáticas lógico-formales, incluida la formulación semiótica de los años 50-60) se caracteriza efectivamente por adoptar una lógica de sistemas cerrados,

²³ «Efectivamente, la noción de sincronía es tan imprecisa como, por ejemplo, la de presente [...] Un estado de lengua —por lo tanto, una sincronía— dura varios cientos de años y comprende transformaciones internas [...] numerosas y variadas» (Greimas-Courtés, 1979: 380t).

²⁴ La definición del sistema semiótico a través de su coherencia lógica interna antes que por la sincronización de sus elementos, por una parte, y la equiparación de la distancia entre dos estados de lengua al comparatismo de lenguas coexistentes, por otra, muestran hasta qué punto la perspectiva acrónica se impone a la pareja sincronía-diacronía.

es decir, por considerar que su objeto tiene una estructura sistemática aislada del entorno. Ricoeur lo ha expresado así:

La lingüística estructural procede de una decisión de carácter epistemológico, la de mantenerse en el interior de la clausura del universo de los signos; en virtud de esta decisión, el sistema no tiene afuera; es una entidad autónoma de dependencias internas (1969: 95t).

La existencia de tales sistemas cerrados, sin embargo, es ficticia (Ashby, 1962); en el mejor de los casos responde a meras hipótesis de trabajo exigidas por la investigación. La teoría de sistemas, desde von Bertalanffy, ha insistido a menudo en que la principal característica de todo sistema reside precisamente en su equilibrio constante, garantizado por los mecanismos de autorregulación que aseguran la entrada y salida de elementos:

Los únicos cambios que pueden afectar a la propia organización [...] deben producirse fuera del sistema. Pero esto es posible de dos modos distintos: o un programa preciso, inyectado en el sistema por un programador, determina los cambios [...]; o éstos son determinados todavía desde el exterior, pero por factores aleatorios [...] (Atlan, 1979: 47t).

Respondiendo aproximadamente al primer caso, la famosa ley de Grimm, tan rentabilizada por Saussure, encuentra en la formulación del 'sistemismo una confirmación definitiva: el sistema está equilibrado en todo momento. Pero ello se debe no a que el sistema esté aislado del entorno (las ideas de entorno y sistema son indisolubles), sino a que la dinámica entre sistema y entorno está perfectamente regulada por el sistema mismo ²⁵.

Esto no quiere decir que el acronismo lingüístico sea falaz. De ser así, toda la perspectiva sincrónica clásica, que reducía la lengua al estado de lengua, incluso a la *langue* estática y abstracta, sería también un error. Pero hay que distinguir entre sistema y punto de vista. Lo susceptible de ser enfocado sistémicamente es el objeto, el lenguaje; el punto de vista, sincrónico, diacrónico o acrónico; puede ser sistémico o asistémico, no es lógicamente necesaria ninguna alternativa. Tanto la glosemática como la

²⁵ «Esta característica de los sistemas de manifestarse mediante configuraciones diferenciadas que se corresponden de manera regular con ciertos elementos de su entorno es lo que llamamos adaptación o adecuación del sistema [...] Comprender un sistema supone necesariamente comprender el tipo de entornos para los que resulta adaptado y las condiciones que le permiten adaptarse a ellos» (Teso, 1988: 45-46). Von Bertalanffy liga con la vieja cuestión del teleologismo mediante el criterio de adaptabilidad: el comportamiento teleológico, dice, «es una forma de comportamiento definible en términos científicos y cuyas condiciones necesarias y mecanismos posibles pueden ser indicados» (1968: 47).

semiótica han atribuido siempre a la lengua el carácter de sistema abierto; pero, sobre todo la primera, han tendido a analizarlo con una perspectiva parcial, centrándose en los aspectos lógicos y relegando toda la faceta de sus relaciones con el entorno: usos individuales, evolución, interferencias con otros sistemas, etc. El desarrollo de la pragmática sirvió a la semiótica para corregir este desenfoque inicial, y su desarrollo supuso, como sabemos, el replanteamiento general de toda la disciplina; pero curiosamente en los orígenes de esa apertura se encuentra una apelación casi sechehayana a los valores del habla, ya que si en un primer momento se habían opuesto lo sistemático y lo histórico, lo evenemencial y lo virtual, la elección y la obligación, la innovación y la institución, en un segundo momento se hace precisa una síntesis, localizable sólo en el discurso, en el acto del decir ²⁶.

En esta evidente limitación se encuentra la explicación de por qué desde Jakobson y la escuela de Praga se ha atenuado tan drásticamente la investigación acerca del cambio lingüístico. Una prueba de ello es que la teoría de sistemas, centrada en la noción de sistema abierto, sí ofrece desarrollos sobre la idea de novedad, mientras que ni la lingüística formal ni la semiótica parisina ofrecen nuevas soluciones. En este sentido resulta curioso comprobar que la teoría de sistemas avanza en la línea estructural propuesta, entre otros, por Jakobson cuando hablaba de sincronía dinámica como estudio de los efectos del cambio dentro del sistema, presente en muchas concepciones de Martinet.

Deberíamos concluir, siguiendo a Pomian, que las fases del estructuralismo que pretendieron cerrar epistemológicamente sus sistemas de estudio renunciaron no sólo a la dimensión histórica, sino, lo que es más grave, a la idea de tiempo. Frente a estructuralismos más arriesgados, como el ya mencionado de Jakobson, o la morfogénesis estructural de Thom, sustrajeron de la noción clave de estructura toda implicación dinámico-temporal ²⁷; el mismo Eco reconoce que toda la polémica entre estructura e historia ha sido posible porque desde un principio la primera fue tomada como negación de la segunda, afirmando la superioridad de lo idéntico sobre lo cambiante ²⁸.

²⁶ «El surgimiento del decir en nuestro hablar es el misterio mismo del lenguaje; el decir, es esa que yo llamo la abertura, o mejor, la apertura del lenguaje» (Ricoeur, 1969: 108t).

²⁷ «Car on ne peut tenir pour entièrement satisfaisantes les équivalences établies dans cet article entre "structure" et "ensemble de relations pensées comme logiques, rationnelles et telles qu'on puisse déduire ou prévoir à l'avance les transformations de l'ensemble connaissant le chagement d'une de ses composantes" ou autres propositions du même genre» (Pomian, 1984: 211).

²⁸ «Si se ha podido orquestar una batalla tan encarnizada entre estructura e historia ha sido porque la estructura en cuestión no era considerada como un medio de investigación sincrónica de unos fenómenos afectados por una historicidad total, sino porque ya desde su inicio se la consideraba como negación de la historia, en cuanto aspiraba a ser el fundamento de lo idéntico» (Eco, 1968: 393t).

Referencias bibliográficas

- ASHBY, W. R. (1962): «Principles of the Self Organizing System». En *Principles of Self Organization*, VV.AA, 255-278, Pergamon.
- ATLAN, Henri (1979): *Entre le cristal et la fumée*, Paris: Seuil; trad. cast. (1990). *Entre el cristal y el humo. Ensayo sobre la organización de lo vivo*, Madrid: Debate.
- BERTALANFFY, Ludwig von (1968): *General System Theory. Foundations, Development, Applications*. New York: Braziller. Trad. esp. (1976). *Teoría general de los sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*. México: FCE.
- BURIDANT, Claude (1984): «Saussure et la diachronie». *Travaux de Linguistique et de Littérature* 22/1, 19-51.
- BUYSSENS, Eric (1961): «Origine de la linguistique synchronique de Saussure». *Cahiers Ferdinand de Saussure* 18, 17-33.
- BYNON, Theodora (1977): *Historical Linguistics*. Cambridge University Press. Trad. esp. (1981) Madrid: Gredos.
- COSERIU, Eugenio (1958): *Sincronia, diacronia e historia. El problema del cambio lingüístico*. Montevideo. Reimpr. (1973) Madrid: Gredos.
- ECO, Umberto (1968): *La struttura assente*. Milano: Bompiani. Trad. esp. (1989) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- ENGLER, Rudolf (1988): «Diachronie: l'apport de Genève». *Cahiers Ferdinand de Saussure* 42, 127-166.
- GALAN, Frantisek W. (1984): *Historic Structures: The Prague School Project, 1928-1946*. University of Texas Press. Trad. esp. (1988) México: Siglo XXI.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1973): *Significado actual del formalismo ruso. (La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas)*. Barcelona: Planeta.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Angel (1987): «Jakobson y la semiótica literaria». En *La crisis de la literariedad*, VV.AA, 11-25, Madrid: Taurus.
- GODEL, Robert (1984): «Sincronia, diacronia e pseudo-diacronia». *Cahiers Ferdinand de Saussure* 38, 169-187.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1970): *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil. Trad. esp. (1973) *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- GREIMAS, A. J.-COURTÉS, J. (1979): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette. Trad. esp. (1982) Madrid: Gredos.
- HJELMSLEV, Louis (1934): *Sistema lingüístico y cambio lingüístico*. Madrid: Gredos.
- HJELMSLEV, Louis (1976): *Principios de gramática general*. Madrid: Gredos.
- JAKOBSON, Roman (1963): *Essais de linguistique générale*. Paris: Mouton.
- (1970): *Main Trends in the Social and Human Sciences, I*. Mouton & Unesco.
- KOERNER, Konrad (1980): «Sur l'origine du concept et du terme de 'synchronique' en linguistique». En *Recherches de linguistique*, 100-109, Bruxelles: Éd. de l'Université.
- (1988): *Saussurean Studies / Etudes saussuriennes*. Genève: Slatkine.
- LLOVET, Jordi (1977): «Jan Mukarovsky, un signo nuevo para la estética». En *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, VV.AA, 9-29, Barcelona: G. Gili.
- MALMBERG, Bertil (1976): «Langue-forme-valeur: réflexions sur trois concepts saussuriens». *Semiotica* 18, 195-200.

- MARTINET, André (1955): *Economie des changements phonétiques. Traité de phonologie diachronique*. Berne: Francke.
- MOISAN, Clément (1987): *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?* Paris: PUF.
- MURARO, Luisa (1971): «Hjelmslev lettore del *Corso di Linguistica Generale*». *Cahiers Ferdinand de Saussure* XXVII, 43-53.
- PAUL, H. (1886): *Prinzipien der Sprachgeschichte*. Halle.
- PERCIVAL, Walter Keith (1981): «The Saussurean Paradigm: Fact or Fantasy?» *Semiotica* 36, 33-49.
- POMIAN, Krzysztof (1984): *L'ordre du temps*. Paris: Gallimard.
- RICOEUR, Paul (1969): *Le conflit des interprétations*. Paris: Seuil. Trad. esp. parcial (1975) en *Hermenéutica y estructuralismo*, Buenos Aires: La Aurora.
- ROSEN, Haiim B. (1986): «Les lois synchroniques et les lois diachroniques dans le *Cours de Saussure*». *Cahiers Ferdinand de Saussure* 40, 91-103.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1878): *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*. Leipzig.
- (1983): *Curso de Lingüística General*. Madrid: Alianza. De Mauro, ed.
- (1967): *CLG*. Wiesbaden: Harrassowitz. Engler, ed.
- Sechehaye, Albert (1940): «Les trois linguistiques saussuriennes». *Vox Romanica* 5, 1-48.
- STROZIER, Robert (1985): «Saussure and the Intellectual Traditions of the Twentieth Century». *Semiotica* 57, 33-49.
- TESO, Enrique del (1988): «Mensajes, entornos y anomalías». *Contextos* VI/12, 45-73.
- TYNIANOV-JAKOBSON (1928): «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos», en (1976) *Teoría de la literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ZIPF, G. K. (1949): *Human Behavior and the Principle of the Least Effort*. Cambridge University Press.

EL «DISCURSO REPETIDO» COMO MARCA DE CIERRE TEXTUAL EN LA PROSA DE VALLE-INCLÁN ¹

Emilio Pastor Platero

(Universidad Complutense de Madrid)

1. INTRODUCCIÓN

1.1. En diversas investigaciones teórico-literarias recientes se ha insistido en destacar, como una propiedad formal de los discursos literarios, la existencia de diversos mecanismos cuya función específica es delimitar su cierre o su clausura ², señalar el término del mensaje (Smith, 1968; Lázaro Carreter, 1980: 149-171; Kermode, 1967; Lotman, 1970, 1973; Greimas, 1970, 1983; Hamon, 1975; Kristeva, 1978: 147-185; García Berrio, 1979; Cohen, 1982: 192; Segre, 1985: 44-45; Kotin Mortimer, 1985; García-Page, 1988: 441-511). De tal manera que se puede entender que

¹ Este trabajo se ha realizado merced a una beca predoctoral concedida por la Universidad Complutense de Madrid. Asimismo agradecemos a los profesores J. A. Mayoral y M. Á. Garrido Gallardo sus oportunas sugerencias a una primera versión del mismo.

² Aunque algunos autores distinguen entre *cierre* y *clausura* textual (Hamon, 1975; Kotin Mortimer, 1985; Smith, 1968), en este trabajo se emplearán como términos sinónimos, al no existir diferencia alguna entre ambos vocablos.

dichos mecanismos son parte importante del proyecto de composición realizado por un autor determinado.

1.1.1. Se puede postular, por tanto, que cualquier emisor puede tener presente un punto en el que su mensaje ha de acabar necesariamente; incluso, se puede entender que este tipo de condicionamiento interno está determinado, en gran medida, por las características del destinatario, en el sentido de que el mensaje se ha podido codificar considerando sus necesidades e intereses (Riffaterre, 1971: 27-63; Senabre, 1987: 11-18), o por las restricciones impuestas por el género discursivo al que pertenece dicho mensaje (García Berrio, 1989).

1.1.2. Sin embargo, es difícil afirmar que exista en un texto dado una serie de recursos destinados, en exclusiva, a marcar el cierre, sino que, por el contrario, es preferible plantear, como principio general, que los procedimientos de estilo que se encuentran más a menudo como marca de clausura pueden encontrarse, *a priori*, en cualquier lugar del mismo texto (Hamon, 1975: 518). Es decir, que cualquier elemento, sea cual sea su naturaleza, puede constituirse en señal de límite en un texto (García-Page, 1988: 441).

1.2. Otro aspecto interesante de la estrategia compositiva del cierre textual es su importancia apelativa, como llamada de atención al lector y como actualización del contenido informativo aportado en todo un texto, garantizando, a la vez, el carácter permanente, memorizable, propio de cualquier mensaje literal (Lázaro Carreter, 1980: 149-171), y, por ende, de la obra literaria. Quizá haya sido Greimas quien ha destacado, con mayor claridad, esta función del cierre como factor estructurador del mensaje narrativo:

L'originalité des objets «littéraires» (le terme est absolument impropre) semble pouvoir se définir par une autre particularité de la communication: l'épuisement progressif de l'information, corrélatif du déroulement du discours. Ce phénomène général se trouve systématisé dans la *clôture* du discours: celle-ci, arrêtant le flot des informations, donne une nouvelle signification à la redondance, qui, au lieu de constituer une partie d'information, va au contraire valoriser les contenus sélectionnés et clôturés. La clôture transforme donc ici le discours en objet structurel et l'histoire en permanence (Greimas, 1970: 272).

1.3. Ahora bien, existe otro problema relativo al estudio de los diversos mecanismos de clausura textual en una(s) obra(s) literaria(s): ¿cuándo y cómo se puede distinguir y afirmar la existencia de un cierre? Si en mensajes literales altamente convencionalizados por la tradición existen fórmulas fijadas para el cierre ³ —pudiéndose hablar, en definitiva, de clau-

³ Recuérdese que en la retórica tradicional estaban inventariadas diversas fórmulas fijas en los apartados dedicados al *Ars dictaminis*, teniendo presente quién era el emisor, quién el receptor y cuál era el mensaje en cuestión (Murphy, 1985: 202-274).

suras de máxima predicción o *sobredeterminadas* (Smith 1968: 204)—, no parece que ocurra lo mismo en textos literarios, sobre todo, en los de una amplitud considerable y *a priori* menos convencionalizados, como puede ser, por ejemplo, la novela. Así, Kotin Mortimer (1985) sólo entiende como fenómeno de clausura el final, en sentido estricto, de una narración, lo que implica, desde su punto de vista, que no puede existir cierre textual en las divisiones en que puede aparecer estructurada una obra. Por otro lado, Culler (1978: 163-178) apela al conocimiento lingüístico-literario del lector, a su *competencia literaria*, para entender la existencia de un cierre a partir de las convenciones y propiedades presentes y ausentes del texto y su modelo, proponiendo, por lo tanto, un criterio delimitador tan relativo como etéreo. Una postura mucho más formal y más restrictiva es la de Hamon (1975: 507), para quien «[...] il y aura effet de *clausure* chaque fois qu'il aura perception d'une relation entre parties ou niveaux disjoints d'un même texte». Definición que amplía, sobremanera, el concepto de cierre, pues, por ejemplo, puede postularse, desde este punto de vista, que la transición entre narración y descripción estaría marcada por alguna estructura que señale clausura textual, con lo que una obra tendría innumerables cierres, que el lector no podría identificar siempre.

1.3.1. Es preferible, por tanto, utilizar una concepción intermedia de cierre textual, tal como se considera en Smith (1968) o en Lázaro Carreter (1980), en el sentido de que se podrá hablar de clausura textual cuando el lector o el oyente percibe la existencia de un doble cifrado: 1) el blanco tipográfico en el texto escrito, una pausa muy prolongada en el lenguaje oral; 2) una estructura particular, no necesariamente gramatical, que indica el final del texto. Doble cifrado que refuerza, en el lector, un sentido de integridad y coherencia, de tal forma que se pueda reevaluar el texto positivamente. En cualquier caso, el cierre, aunque, a primera vista, detiene la información aportada en un texto, hace posible, por el contrario, la asimilación y asentamiento de los contenidos recibidos, tiene como misión remitir otra vez al lector sobre la información presente en un texto dado.

1.4. Asimismo, los sistemas de convenciones y códigos empleados para la construcción de un discurso poético permiten plantear que, al igual que cambian los gustos y estilos, priman unas convenciones y se olvidan otras en una época literaria determinada, cabe pensar que los mecanismos de cierre se pueden ir modificando con el paso del tiempo; sobre todo, si vienen implicados por la estructura formal o temática del texto (o modelo) al que pertenecen⁴. Esto es, si está en cierto modo exigido por el conjunto de convenciones practicadas en el acto de cifrado de un texto literario.

⁴ Éste es el principio que subyace y se comprueba con numerosos datos en Smith (1968) y en Kotin Mortimer (1985), para el cierre textual en la poesía inglesa y la novela francesa, respectivamente.

1.5. Es posible, incluso, que en un mismo discurso convivan varios tipos de cierre, dado que debe considerarse como una convención, un mecanismo compositivo del texto artístico (Hamon, 1975). Y cabe pensar que hay autores que privilegian algunas construcciones determinadas para delimitar el cierre en sus textos. Así, en estas páginas trataremos de un recurso determinado: el *discurso repetido*⁵ (Coseriu, 1977: 113-118) —en adelante abreviado DR— en la obra en prosa de Valle-Inclán⁶. Evidentemente, el DR es sólo uno de los recursos utilizados por Valle para indicar la clausura del texto; si bien, es uno de las más frecuentes, en especial en sus últimas obras.

1.6. Diversos críticos han destacado, con frecuencia, al referirse a la obra de Valle-Inclán, la importancia del DR en su obra, sobre todo la reproducción de canciones o coplas de carácter popular, de textos literarios, más o menos prestigiosos y conocidos, o de citas pertenecientes a la liturgia católica (Díaz-Plaja, 1965; Speratti-Piñero, 1968; Zamora Vicente, 1969; García de la Torre, 1972; Schiavo, 1980; Zavala, 1990). Pero, además, el DR tiene la función de delimitar un cierre, parcial —capítulo—, o total —obra—. De tal modo que se pueden distinguir diversos procedimientos en los que interviene el DR como marca de cierre textual en la prosa de Valle-Inclán:

- a) La estructura de cierre no presenta DR, en sentido estricto, sino que el texto se cierra con una alusión a alguna acción o a algún texto que implica la existencia de DR.
- b) El texto se cierra con un tipo de DR oral, claramente fijado: saludos, gritos (imprecaciones, insultos, etc.).
- c) DR escrito, pero no literario, cuya estructura está claramente fijada (telegramas, tarjetas de visita y similares).
- d) DR de carácter literario. Se trata, sobre todo, de la reproducción de coplas populares y de romances de ciego.

1.7. Antes de iniciar el análisis pormenorizado de este recurso, conviene hacer algunas observaciones de carácter general. En primer lugar, nuestra intención es la de estudiar este fenómeno del cierre textual desde un punto de vista estrictamente lingüístico y formal, destacando, sobre todo,

⁵ Conviene precisar que tomamos el concepto de *discurso repetido* en un sentido amplio, como la repetición de una mensaje literal ya fijado.

⁶ He aquí la relación de obras y sus siglas citadas a lo largo de este trabajo: *Sonata de Invierno* (SI), *Sonata de Primavera* (SP), *Sonata de Estío* (SE), *Los Cruzados de la Causa* (LCC), *Tirano Banderas* (TB), *La Corte de los Milagros* (LCM), *Viva mi dueño* (VMD). Las citas están tomadas de las ediciones publicadas en la colección Austral de Espasa-Calpe.

los valores de literariedad y de poeticidad (García Berrio, 1979, 1989) que se pueden percibir en el uso del DR como marca de cierre textual. Por otra parte, las conclusiones que de este estudio se puedan desprender, deben considerarse como parciales, al no existir —al menos que sepamos— estudios sobre los mecanismos de cierre textual en la prosa de autores coetáneos, anteriores o posteriores a Valle-Inclán⁷. En último lugar, advertimos, otra vez, que tratamos sólo de un recurso determinado —el DR—, pero que el cierre textual en la prosa de Valle-Inclán puede estar representado por diversas estructuras, con variados valores gramaticales, semánticos y pragmáticos, que, sin duda, son merecedores de un estudio detallado.

2. DR IMPLÍCITO

2.1. Un primer procedimiento detectable en el uso del DR como clausura del texto en la prosa de Valle-Inclán consiste en la alusión a una actividad que suponga la aparición del DR sin que sea citado de modo explícito en el texto. El lector, por tanto, puede entender y llenar ese *punto de indeterminación* con un DR determinado. Uno de los recursos más frecuentes, sobre todo en las *Sonatas*, es el de clausurar un texto con una indicación del narrador de que uno o varios de los personajes presentes en la secuencia rezan, procedimiento derivado de una de las isotopías genéricas dominantes (Greimas, 1970; Rastier, 1973, 1987) en las Memorias de Bradomín, que refiere directamente al ambiente religioso en el que se mueve el narrador autobiográfico y sus respectivas amadas:

- 1.a) La Niña Chole alzó la voz, rezando en acción de gracias por nuestra venturosa jornada. Los siervos *respondían a coro*. Yo como caballero santiaguista *recé mis oraciones* dispensado de arrodillarme por el fuero que tenemos de cánones agustinos (SE, 122 [11])⁸.
- 1.b) Avizarado miraba alternativamente a la puerta y a la gran reja de la sacristía. Seguimos su prudente consejo, y mientras nosotros platicábamos retirados en un extremo de la sacristía, en el otro *rezaba medrosamente la Niña Chole* (SE, 138 [17]).
- 1.c) El comandante hizo abrir la puerta y entraron en la iglesia. Moviendo las linternas se dispersaron por las capillas, y varias veces fueron y vinieron del presbiterio al cancel, y pasaron y repasaron de una nave a otra nave. Alzaban

⁷ La única monografía española en que se trata este asunto con pormenor es en la tesis doctoral de M. García-Page (García-Page, 1988: 439-511).

⁸ Además de citar obra y página, nos ha parecido conveniente añadir entre corchetes la parte, el libro, si ha lugar, y el capítulo que se cierra con el ejemplo citado.

los paños de los altares y abrían los confesionarios. En el coro, *las sombras de las monjas cantaban su latín* (LCC, 59 [12]).

2.2. Este recurso de cerrar un texto determinado señalando que algún(os) personaje(s) realiza(n) un acto de enunciación, que implica la existencia de un DR altamente codificado —oraciones—, permite al narrador dejar en suspenso al enunciador de ese DR. Por otra parte, es, asimismo, interesante señalar que este tipo de cierre se emplea con indudable frecuencia para contraponer la posición o la actitud de unos personajes frente a otros, en un cuadro determinado. En (1a), si bien todos los participantes rezan, se distribuyen en dos grupos: por un lado, la Niña Chole y el cortejo que la acompaña, y, por el otro, Bradomín, distinguido por su posición en el momento de rezar (*dispensado de arrodillarme*), e, incluso, por el tipo de rezo, de DR que enuncia (*mis oraciones*, en vez del *rezando* de la Niña Chole). Frente al gerundio empleado para señalar la acción efectuada por la Niña Chole, el DR-oración de Bradomín se individualiza por el posesivo destacado por el narrador.

2.2.1. En (1b), el contraste se explicita con mayor claridad, al distinguirse entre la que enuncia el DR-rezo, otra vez la Niña Chole, y Bradomín y Fray Lope, que no lo realizan. Más clara aún es la contraposición efectuada en el cierre presente en (1c), al oponer la actividad del registro que llevan a cabo en el convento las tropas isabelinas, frente a las monjas que rezan. Se contrapone la actividad frenética de las tropas (marcada por la sucesión de verbos en pretérito indefinido, en algún caso de significado contrapuesto, junto con el empleo del polisíndeton) y el estatismo de las monjas (marcado por un único verbo, que indica enunciación de DR, en pretérito imperfecto). Por otra parte, la acción de enunciar DR está sugerida con gran fuerza por medio de la construcción gramatical constituida por V + SN, en la que ambos elementos indican la enunciación de un tipo de DR determinado: *cantaban su latín*.

2.3. Otro subtipo de este procedimiento de cierre consiste en que el narrador o algún personaje haga mención a una clase de discurso interpretable como DR:

- 2.a) El prelado recogióse los hábitos con empaque doctoral, y en ese tono agresivo y sonriente, que suelen adoptar los teólogos en las controversias de los seminarios, *comenzó un largo sermón* (SI, 170 [24]).
- 2.b) —Hermana, ¿ha reparado qué inocente corazón? Tiene la simplicidad de aquella lega *cuya historia refiere nuestra Madre Santa Clara* (LCC, 99 [21]).
- 2.c) Del Coto de los Carvajales quedan *luengas memorias en las páginas tontainas de Asmodeo* (LCM, 84 [4,1]).

- 2.d) El Infante de Orleáns [*sic*], zamacuco y burgués con la pluma en la oreja, repasa sus libros comerciales y *suspira el tango cañi del Adiós mi Dinero* (VMD, 15 [1, 9]).

2.3.1. En (2a) y (2b) se mantiene la referencia a la enunciación de un DR de carácter marcadamente religioso, si bien su valor es de diversa índole. En (2a) el acto de enunciación del DR que sirve de cierre textual —*comenzó un largo sermón*— está matizado por las diversas oraciones que le preceden, que señalan la acción del clérigo en el momento de iniciar su discurso, y el tono, la voz con que va a pronunciarlo. Por otro lado, es interesante reparar en el uso del deíctico *ese* para determinar el tono del prelado, que intenta relacionar la acción narrada con la experiencia ordinaria del lector (Lázaro Carreter, 1990:161). Y esta referencia a lo cotidiano de lector se matiza y amplía por medio de una oración de relativo, que, además de un valor rítmico característico (Beccaria, 1964, 1975), explica con calma retardadora en qué consiste ese tono peculiar que Bradomín atribuye al prelado.

2.3.2. En (2b) la alusión a un tipo de DR determinado (una historia piadosa, o una hagiografía) aparece como comentario a una acción realizada por una de las novicias, que permite al personaje referir el parecido de la novicia con un personaje de un DR determinado. Es decir, la acción permite a un personaje clausurar el texto con la identificación entre esa acción y un tipo específico de DR.

2.3.3. En (2c) la alusión al DR tiene una función específica de marco (Lotman, 1973), en la que el narrador cierra la descripción de un lugar determinado —*el Coto de los Carvajales*—, con una indicación a un DR en el que se puede conseguir más información acerca del lugar que se ha descrito. Pero, a la vez, se califica negativamente —*páginas tontainas*— al DR al que se remite.

2.3.4. En (2d) se repite el procedimiento de cerrar un texto por medio de presentar a un personaje enunciando un DR determinado, una canción, pero al narrador le basta con citar el título del tango, para esperar que la descodificación del lector sea la correcta, y pueda rellenar ese punto de indeterminación con toda facilidad.

3. CIERRE TEXTUAL CON DR, EN SENTIDO ESTRICTO

3.1. La segunda clase de cierre textual que distinguimos consiste en que el DR en cuestión se presenta como propio, pero no exclusivo, de la comunicación coloquial y es de breve extensión. Consiste en marcar el fin de un texto por medio de locuciones, fijadas por el uso [i. e., DR en sentido

estricto, según la concepción de Coseriu (1977)], que reproducen fórmulas estereotipadas, convencionalizadas al máximo, tales como saludos, frases en latín de la liturgia católica, gritos (en especial los que tienen que ver con la venta de algo, sobre todo, periódicos) y formas similares.

3.2. En primer lugar tenemos diversos ejemplos de cierre textual en que aparece este tipo de DR:

- 3.a) Su voz era lastimera, resignada, llena de penas. Verdadera voz de siervo. No le dolía el engaño por la afrenta de hacerle cornudo, sino por la baja elección que la tehuana hacía: Era celoso intermitente, como ocurre con la gente cortésana que medra de sus mujeres. El duque de Saint-Simon le hubiera loadado en sus Memorias, con aquel delicado y filosófico juicio que muestra hablando de España, cuando se desvanece en un éxtasis, ante el contenido moral de estas dos palabras tan castizas: *Cornudo Consentido* (SE, 155 [24]).
- 3.b) Todos se inclinaron como si yo fuese el Santo. El temblor de un rezo pasó por las lenguas barbas, que salían del misterio de las capuchas, y en aquel momento yo sentí el deseo de arrodillarse y besar la mano del Prior. Aquella mano que sobre todos mis pecados podía hacer la cruz: *Ego te Absolvo* (SP, 44 [10]).
- 3.c) Me contaron que ahora, al cabo de treinta años, ya repite sin pasión, sin duelo, con la monotonía de una vieja que reza: *¡Fue Satanás!* (SP, 92 [28]).

3.2.1. Este recurso de cierre viene a ser una ampliación, o, incluso, una variante de los casos citados en (1) y (2), pues presenta un acto de enunciación que implica la existencia de DR —(3b), (3c)— o alude a algún tipo de DR —(3a)—, para, inmediatamente, añadir el DR basado en alguna fórmula estereotipada. En (3a), el cierre, que aparece en el texto para calificar la voz y la actitud del personaje, va preparándose por medio de la alusión a un autor (*duque de Saint-Simon*) y un texto (sus *Memorias*), presentados como conocidos por la competencia del lector, para introducir el DR consistente en una locución claramente estereotipada.

3.2.2. En (3c) el cierre (el grito de M.^a Rosario) aparece caracterizado como DR por medio de un verbo *dicendi* que lo introduce (*rezar*). Un verbo que implica la fuerte convencionalización del DR, además de añadir la isotopía religiosa que impone al discurso directo del personaje. Al mismo tiempo, esta frase se identifica como DR por la iterabilidad que le otorga el narrador —*al cabo de tantos años, ya repite*—, con lo que se sugiere que la frase de M.^a Rosario, si pudo ser innovación en su momento, ha pasado a ser un cliché, un DR, por efecto de la reiteración.

3.3. Un segundo aspecto de este cierre textual por medio de este tipo de DR es el empleo de gritos, emitidos por un grupo de personajes (Sobejano, 1988), muy convencionalizados, en los que pueden distinguirse dos clases: voces a favor o en contra de algo o de alguien y gritos de vendedores

anunciando su mercancía. En primer lugar están los ejemplos de gritos a favor o en contra, formados a partir de *Viva/Muera* + *SN*:

- 4.a) Como en los siglos medievales y religiosos llegaban desde la calle las voces del pueblo: *¡Viva Dios! ¡Viva el Rey!* (SI, 147 [17]).
- 4.b) Sucesivos grupos con banderas y bengalas, aplausos y amotinados clamores, a modo de reto, gritaban frente al Casino Español:
 - ¡Viva Don Roque Cepeda!*
 - ¡Viva el libertador del indio!*
 - Vivaaa!...*
 - ¡Muera la tiranía!*
 - ¡Muera!...*
 - ¡Mueran los gachupines!*
 - ¡Mueran!...* (TB, 67 [2,1,4]).
- 4.c) Y la pelazón de indios seguía gritando en torno de los faroles que anunciaban el mitin:
 - ¡Muera el Tío Sam!*
 - ¡Mueran los gachupines!*
 - ¡Muera el gringo chingado!* (TB, 67 [2,1,4]).

3.3.1. Este cierre textual por medio de DR constituido por gritos, cuya expresión está claramente prefijada, aparece como procedimiento agrupador de personajes episódicos en una escena determinada, enmarcando la entrada de las tropas carlistas (4a), o el discurso de Roque Cepeda, que antecede la revuelta en Tierra Caliente contra el Tirano (4b-c).

3.3.2. El segundo tipo de cierre textual formado por un DR que expresa un grito consiste en la reproducción de voces de vendedores. Si en casos anteriores la clausura por DR dejaba a los diversos personajes en suspenso, realizando algún acto de enunciación, en estos ejemplos las voces de los vendedores pregonando su mercancía aparece como un marco (Lotman, 1970, 1973), como un cierre en sentido estricto, al haber concluido la acción realizada por algún(os) del/los personaje(s) principal(es). Es decir, una vez acabada esa acción, se pasa a dar una pincelada ambiental de carácter más amplio y general, por la alusión a voces, no a personas, con lo que el texto se cierra, con un mensaje oral que difumina el decorado en el que se desarrolla la acción:

- 5.a) Tras la tapia cubierta de yedra, pasa pregonera una voz: —*¡Cribos! ¡Cribos!... ¡Cedazos buenos!... ¡Para la harina de maíz, para harina de centeno! ¡Cribos, cedazos y arneros!* (LCC, 148 [32]).
- 5.b) Runflaba la locomotora, y la ringla de mujerucas levantaba sus cacharros ibéricos a lo largo del andén: —*¡El botijo tres cuartos! ¡Fresca! ¡Fresca!* (LCM, 180 [8,1]).

- 5.c) Metían en competencia sus trinos, una mujerona desfondada y un mangante con mal de orzuelos: —¡Extraordinario de *La Correspondencia*! ¡Gravedad del Duque de Valencia! (LCM, 191 [8,8]).

3.3.2.1. Es, asimismo, interesante señalar el intenso ritmo marcado por estos gritos, combinado —en (5a)— con una similitud en las tres últimas exclamaciones, que determinan con mayor claridad el fuerte valor fónico y rítmico de este DR.

3.3.2.1.2. El grito de vendedores como marca de cierre en (5c) presenta una característica peculiar con respecto a los anteriores ejemplos: lo que se vocea es un periódico. El DR está formado por la reproducción de un mensaje oral, pero que tiene como base un mensaje escrito —el titular de ese periódico—, con lo que podría pensarse que ocupa un lugar intermedio entre el cierre textual reflejado en (5) y los que vamos a tratar a continuación en los que el DR tiene origen textual.

4. CIERRE POR DR ESCRITO NO LITERARIO

4.1. Un tercer procedimiento de clausura textual por medio de DR en la prosa de Valle-Inclán consiste en la reproducción de un texto escrito, no literario y muy convencionalizado. Se trata, en estos casos, de cerrar el texto con la cita de tarjetas de visita, telegramas y mensajes literales similares. Por medio de esta clausura textual se consiguen efectos propios de la novela por entregas, al cerrarse un capítulo o una parte de una novela con la presentación de un personaje —tarjeta de visita— o con el resumen de una acción, conocida o no por el lector —telegrama—, con lo que se insiste en algún aspecto anterior del relato que el lector debe interpretar como importante para el desarrollo de la trama:

- 6.a) En lo más florido de mis años hubiera dado gustoso todas las glorias mundanas por poder escribir en mis tarjetas: *El Marqués de Bradomín, Confesor de Princesas* (SP, 61 [16]).
- 6.b) El suceso, troquelado con el estilo epigráfico y lacónico del cable, rodó por los grandes periódicos del mundo: «Santa Fe de Tierra Firme. El Honorable Cuerpo Diplomático acordó la presentación de una nota al Gobierno de la república. La nota, a la cual se atribuye gran importancia, aconseja el cierre de los expendios de bebidas y exige el refuerzo de guardias en las Legaciones y Bancos Extranjeros» (TB, 211 [6,3,4]).
- 6.c) Tocaron en la puerta. El lacayo de estrados presentaba un telegrama en bandeja de plata. El Marqués, luego de abrirlo, quedó alelado. Volvió a leer: —*Guar-*

días buscan Segismundo. Lleváronse Tío Juanes. Horrores. Llegaremos mañana. Carolina (LCM, 196 [8, 11]).

- 6.d) Por mucho menos dinero, el apóstol de la fraternidad ofrecía el cismático papel a la revolución española: Mostraba una tarjeta de visita: *El teniente Coronel.— Felipe Solís y Angulo.— Ayudante de S.A.R. el Serenísimo.— Señor Duque de Montpensier* (VMD, 234 [9,4]).

4.1.1. Hay algunas diferencias en los ejemplos agrupados en (6). En (6a), la alusión a la tarjeta de visita es una parte de un párrafo que, en su totalidad, sirve como cierre, y desarrolla, al mismo tiempo un comentario de Bradomín-narrador a un aspecto determinado de la acción ⁹.

4.1.2. En el resto de los casos, el DR tiene como función la de resumir una acción, incluso reenviando a lo narrado con anterioridad —(6c)—, para resaltar el efecto que produce esa acción en otros personajes. En (6b) la reproducción de la nota de prensa sirve como clausura de la reunión de los embajadores extranjeros en Tierra Caliente, tratada por Valle-Inclán con enorme dureza degradadora, que, a su vez, cierra el libro sexto de TB, inmediatamente anterior a la revuelta contra Santos Banderas. De tal modo que este DR anticipa lo que va a ocurrir en la novela, destacando, asimismo, la actitud de la legación extranjera ante estos hechos, marcada, en especial, por el consejo del *cierre de los expendios de bebidas*. En (6c), el DR reproduce un telegrama que resume y reenvía al lector a una acción ya narrada, resaltando la sorpresa de Torre-Mellada. Mientras que, en (6d), el DR representado por la tarjeta de visita introduce en el relato a Bakunin (*el apóstol de la fraternidad*), dando al lector, además, la información de su entrada con papeles falsos.

5. CIERRE TEXTUAL POR DR LITERARIO

5.1. El siguiente procedimiento de clausura textual por medio de la utilización de DR es el más usual en la prosa de Valle-Inclán, y aparece, sobre todo, en sus últimas obras. Dicho recurso consiste en cerrar un texto por medio de un DR representativo de discurso literario. Y se puede manifestar, al menos, de tres maneras: a) cita de poemas marcados como literarios; b) cita de cantares populares, de carácter festivo o con cierto contenido político; y c) variante del caso anterior, cita de un romance de ciego, que tiene relación con la acción narrada a la que sirve de clausura.

⁹ Este paso de Bradomín-personaje a Bradomín-narrador tiene un procedimiento característico en el empleo del *epifonema* en la prosa de las *Sonatas* (Pastor Platero, en prensa).

Se trataría de una construcción que podría considerarse como *especular* (Dällenbach, 1977).

5.2. El primer subtipo que puede distinguirse en este apartado de DR literario consiste en que el texto se cierra con la alusión de algún poema caracterizado, en mayor o menor medida, como literario:

- 7.a) Y en la sombra del foque abría su lírico floripondio de ceceles el negro cate-drático:

*Navega, velelo mío
sin temol,
que ni enemigo navío,
ni tolmenta no bonanza,
a tocal tu rumbo alcanza
ni a sujetar tu valol* (TB, 37 [Prólogo,4]).

- 7.b) El fácil poeta de las gacetillas brinda una letra. Improvisados coros la dan al viento:

*—¡Una España con honra queremos,
y que invictos decoren su sien
los laureles de Otumba y Pavía,
de Sagunto y Numancia también!*

La música sale por los balcones y recorre las aceras, saltando sobre los mecheros del gas que alumbraban de repente (VMD, 162 [6,9]).

- 7.c) La vena gacetillera ha dejado en la métrica de ocho versos la moraleja de Don Augusto Ulloa:

*Sin más letras que el Catón
este gallego lucense
pasa por otro Brocense
en el seno de la Unión.
Con pieles en el gabán,
mucha voz y mucha panza,
en la Villa y Corte alcanza
fama cualquier charlatán* (VMD, 164 [6,10]).

5.2.1. Lo primero que cabe comentar sobre este DR es la marcada intención paródica que tiene la aparición de dicho DR, bien por la reproducción de un poema conocido (7a): la *Canción del Pirata* de Espronceda, pero recitado por un personaje episódico al que se le caracteriza por un defecto en su pronunciación (confunde *r* con *l*), que marca grotescamente el recitado; o bien por el mismo contenido de los poemas empleados como marca de cierre textual (7b, 7c).

5.2.2. Por otro lado, es interesante señalar que, en estos dos últimos ejemplos, se atribuye la creación del DR a poetas gacetilleros, representantes de la tradición poética grandilocuente (7b) o de la festiva (7c) del siglo XIX, pero siempre con una clara intención paródica, resaltando, sobre todo en (7b), la gran difusión de estos textos.

5.3. El segundo subtipo que podemos distinguir en la aparición del DR de carácter literario en la prosa de Valle-Inclán, como señal de clausura textual, consiste en la reproducción de coplas populares y de cantares de ciego. En este caso pueden distinguirse, como señalábamos con anterioridad, dos grupos: el cierre se logra con el empleo de coplas de carácter lúdico, o se consigue por medio de cantares de signo político, sobre todo, anti-isabelinos.

5.3.1. Ejemplos del primer caso, son, entre otros:

- 8.a) En la calle rasgueaban guitarras y se oía el paso de una rondalla que desfilaba bajo los balcones del palacio, cantando a voz en cuello:
*¡La trincadura Almanzora
 todo lo tiene de bueno:
 El Comandante rumboso,
 la gente muycho salero!* (LCC, 44 [8]).
- 8.b) La bisoja recogió la pellejuela y, levantándola con garbo, refrescóse la boca. Luego, sacando una tajada el lebrillo, se puso a cantar:
*—¡Aquel tuno, tuno,
 robarme quería,
 robarme la cerda
 que llevo en la liga!* (LCM, 111 [5, 7]).
- 8.c) El vejete de la cama vecina, con el sol en las gafas, estudia el remiendo y anuda la hebra, embebido en una canturía de turulato:
*—¡Bueno, bueno, bueno!
 ¡Se casó Moreno!
 ¡Malo, malo, malo!
 ¡Mató a su mujer de un palo!* (VMD, 195 [7, 13]).

En los casos citados en (8), el cierre por medio de esta clase de DR tiene una estricta función de marco de la acción, pues no se deja a los personajes en suspenso, efectuando alguna actividad, sino que se destaca, como ocurría en los casos citados de los gritos como recurso para clausurar un texto, a un personaje episódico, que tiene como única función introducir el cantar popular con el que se cierra el texto.

5.3.2. Similar es el procedimiento cuando el DR contiene canciones, más o menos populares, de contenido político. En estos casos, lo que cambia es el significado presente en el DR, pues ya no indica, como en (8), canciones de carácter popular, sino que se alude a textos contrarios a la Reina Isabel II y a su política, recurso en consonancia con los hechos relatados en *El Ruedo Ibérico*. En todos los casos el DR está introducido por un personaje anecdótico para el desarrollo de la acción, siendo presentado en ocasiones, no como una persona, sino como una voz:

- 9.a) Los marineros seguían bailando, cogidos de los hombros. El de la voz ceceosa, rasgueando sobre el fusil como si fuese una guitarra, comenzó a cantar:
*¡Isabel y Marfori,
 Patrocinio y Claret,
 para formar un banco,
 vaya unos cuatro pies!* (LCC, 56 [11]).
- 9.b) Si en el silencio de la medianoche oían [las monjas] el punteado de las rondallas, deslizábanse, furtivas y descalzas, de sus catres penitentes, para acechar, como novias, tras de las rejas:
*—Levantaremos pendones,
 por la Santa Religión,
 que nos sobran los riñones
 a los hijos de Aragón* (LCM, 16 [1,10]).
- 9.c) [...] Rasguea el dómine:
*—Pro causa naturae,
 el padre Claret
 una bula obtuvo
 para la Isabel ...* (VMD, 23 [1, 19]).

5.4. El último procedimiento con el que Valle-Inclán utiliza un DR de carácter literario como marca de cierre textual es una variante de los ejemplos anteriores, con la particularidad de que el romance de ciego con el que se clausura el texto va evolucionando según evoluciona el relato, y, además, lo que se canta en el DR-cierre del texto es un reflejo de lo que ocurre o va a ocurrir en la narración principal. Valle-Inclán lo utiliza, al menos, en dos ocasiones.

5.4.1. La primera de ellas, en TB, relaciona el romance de Diego Pedernales con la peripecia y detención del Licenciado Veguillas, dentro del texto principal, es decir, se produce una relación narrativa de tipo especular (Dällenbach, 1977):

- 10.a) La voz del ciego desgarraba el calino silencio:
*—Era Diego Pedernales
 de noble generación,
 pero las obligaciones
 de su sangre no siguió* (TB, 49 [1,1,8]).
- 10.b) En los portalitos, por las pulperías de cholos y lepes, la guitarra rasguea los corridos de milagros y ladrones:
*Era Diego Pedernales
 de buena generación* (TB, 89-90 [3,1,1]).
- 10.c) La sombra de la mano, con el reflejo de las tumbagas, pone rasgueo de luces en el rasgueo de la guitarra:
*Preso le llevan los guardias,
 sobre caballo pelón,
 que en los Ranchos de Valdivia
 le tomaron a traición.*

*Celos de niña ranchera
hicieron la delación* (TB, 91-92, [3,1,3,]).

La copla alusiva a Diego Pedernales cierra, al principio de TB, diversas series descriptivas, que, en apariencia, no establecen ninguna relación fuerte entre marco-cierre y texto. Pero, a la vez, este DR anticipa el prendimiento de Nachito Veguillas y las causas que lo originarán. Es de notar que el corrido, el DR, continúa, en el interior del relato, marcando, con la misma claridad, el resto de la peripecia vital del Licenciado. De tal manera que cuando Veguillas muere en TB, desaparece el romance de ciego, no sin indicar, antes, la muerte de Diego Pedernales.

5.4.2. Un fenómeno similar, aunque, tal vez, menos logrado, se produce en VMD con el romance de ciego sobre el crimen de la Solana, el cual aparece como marca de clausura textual, para relacionar el crimen cantado en el DR con la caída de Torre-Mellada:

- 11.a) En la escalinata, un ciego romancista recuenta los pliegos del Horroroso Crimen de Solana. Los leones, duales y contrarios, esperezan un regaño simétrico.
*—¡La más culpada de todos,
una mujer ha salido!
Oprobio del bello sexo,
por sus perversos instintos,
a las inocentes víctimas
sacaba los higadillos...* (VMD, 88 [4,3]).
- 11.b) Guitarra y solfa. Rondas de morapio. Apolo cuelga su laurel en la puerta de un ventorrillo. Desafina el ciego:
*¡En un negro calabozo,
confesados y convictos
pagan su sanguinidad
los malvados asesinos!
Piden indulto al Gobierno
el clero y el municipio,
militares y paisanos,
viejos, mujeres y niños* (VMD, 215-216 [8,8]).
- 11.c) A la puerta del tabernucho, en una rueda de avinados fervores, enronquecía el ciego, al compás del guitarrero:
*La más culpada de todos
una mujer ha salido;
a las inocentes víctimas
sacaba los higadillos,
y guisados se los daba
de cena a los asesinos* (VMD, 219 [8,10]).

Al igual que ocurría con el corrido de Diego Pedernales y su reflejo en TB, también en el romance del crimen de la Solana, el DR pasa de tener

como función marcar clausura textual a insertarse en la narración principal, mostrando, así, con mayor fuerza, la relación establecida entre el DR y la caída en desgracia de Torre-Mellada en VMD.

6. CONCLUSIÓN

Hemos tratado de estudiar en este trabajo las diversas variantes de un procedimiento que se puede encontrar, con cierta frecuencia, en la prosa de Valle-Inclán: el cierre textual efectuado por medio del DR. Es evidente que este recurso aumenta en sus últimas obras, dado que en ellas crece en número y en calidad no sólo la presencia de DR, sino el diálogo en general. Con todo, como hemos advertido al principio de estas páginas, sólo se pueden extraer conclusiones parciales, al no existir trabajos acerca de los diversos mecanismos utilizados por Valle para clausurar un texto. Así, sin salir de este autor, sería interesante tratar de otros recursos, como, por ejemplo, los comentarios que el narrador hace acerca de lo narrado (muy frecuente en las *Sonatas*), la manera de concluir una serie descriptiva en posición final de texto por medio de una frase-resumen, el diálogo (no repetido), y otros que sería prolijo enumerar. Con todo, tal vez estos datos que aportamos con este estudio puedan incitar a alguien a estudiar con mayor profundidad un campo virgen, pero apasionante, como es este de la clausura textual.

Referencias bibliográficas

- BECCARIA, G. L. (1964): *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*. Florencia: Leo S. Olschik.
- (1975): *L'Autonomia del Significante*. Turín: Guilio Einaudi.
- COHEN, J. (1982): *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos.
- COSERIU, E. (1977): *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- CULLER, J. (1978): *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama.
- DÄLLENBACH, L. (1977): *Le récit spéculaire*. París: Seuil.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1965): *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA BERRIO, A. (1979): «Lingüística, Literariedad/Poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)». *1616* 2, 125-170.
- (1989): *Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA DE LA TORRE, J. M. (1972): *Análisis temático del Ruedo Ibérico*. Madrid: Gredos.

- GARCÍA-PAGE, M. (1988): *La lengua poética de Gloria Fuertes*. Madrid: Universidad Complutense.
- GREIMAS, A. J. (1970): *Du Sens. Essais Sémiotiques*. París: Seuil.
- (1983): *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona: Paidós.
- HAMON, Ph. (1975): «Clausules». *Poétique* 24, 495-526.
- KERMODE, F. (1967): *The sense of an ending*. Londres-Nueva York: Oxford University Press.
- KOTIN MORTIMER, A. (1985): *La clóture narrative*. París: José Corti.
- KRISTEVA, J. (1978): *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- LÁZARO CARRETER, F. (1980): *Estudios de lingüística*. Barcelona: Crítica.
- (1990): *De Poética y Poéticas*. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, I. (1970): «Le hors-texte». *Change* 6, 68-81.
- (1973): *La structure du texte artistique*. París: Gallimard.
- MURPHY, J. (1985): *La retórica en la Edad Media*. México: FCE.
- PASTOR PLATERO, E. (1993): «Algunas consideraciones sobre el epifonema en las *Sonatas*». En *Escritura autobiográfica*, J. Romera Castillo y otros (eds.), Madrid: Visor.
- RASTIER, F. (1972): «Systématique des isotopies». En *Essais desémiotique poétique*, A. J. Greimas (ed.), 80-106. París: Larousse.
- (1987): *Sémantique interpretative*. París: PUF.
- RIFFATERRE, M. (1971): *Essais de stylistique structurelle*. París: Flammarion.
- SCHIAVO, L. (1980): *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer «El Ruedo Ibérico»*. Madrid: Castalia.
- SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- SENABRE, R. (1987): *Literatura y público*. Madrid: Paraninfo.
- SMITH, B. H. (1968): *Poetic closure. A study of how the poems end*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SPERATTI-PIÑERO, E. S. (1968): *De «Sonata de Otoño» al esperpento*. Londres: Tamesis Books.
- SOBEJANO, G. (1988): «Culminación dramática de Valle-Inclán: El diálogo a gritos». En *Estelas, laberintos, nuevas sendas*, A. G. Loureiro (ed.), 111-136. Barcelona: Anthropolos.
- ZAMORA VICENTE, A. (1969): *La realidad esperpéntica*. Madrid: Gredos.
- ZAVALA, I. (1990): *La musa funambulesca*. Madrid: Orígenes.

EL TIEMPO DEL DESCUBRIDOR: LOS NAUFRAGIOS DE CABEZA DE VACA

Emilio Ruiz Granda

(Universidad de Oviedo)

En los relatos de los descubridores de sus experiencias y andanzas por el Nuevo Mundo, encontramos el problema de hacer de una narración un instrumento adecuado de intelección y comunicación de la realidad nuevamente conocida. El mismo Cabeza de Vaca acepta la equivalencia entre relato y mentira al decir de los indios:

toda esta gente de indios son grandes amigos de novelas y muy mentirosos, mayormente donde pretenden algún interés (capítulo XXIX).

Los «Naufragios» se presentan como una «relación» (vid. Prohemio) dirigida al rey en la que se intenta, conforme al género (Mignolo, 1980, 1982, Barrera, 1985), dar testimonio personal de incidentes presenciados por el que redacta y organizarlos coherentemente para que cobren sentido. La convención del género lleva, por tanto, a la combinación de la primera persona y el pasado narrativo: el texto se acomoda al tipo de relato epistemológicamente más creíble, según Martínez-Bonati: aquel que refiere, en primera persona, acontecimientos presenciados directamente por quien ha-

bla. La garante de todo el relato parece ser la memoria personal del narrador que, en sus andanzas:

aunque la esperanza que de salir de entre ellos tuve fue siempre muy poca, el cuidado y diligencia siempre fue muy grande de tener particular memoria de todo (Prohemio).

No obstante, la memoria personal, como aval de la facticidad y «certinidad» de lo relatado, no parece criticado suficiente pues, tal como dijo Bertrand Russell: «la memoria no puede dar certeza, por sí sola, de que lo recordado realmente ocurrió, por mucho que podamos reducir lo recordado a su núcleo de experiencia puramente personal» (Russell, 1983: 224). Por añadidura, no existiría una memoria puramente personal: un hombre, para evocar su propio pasado, necesita siempre recurrir a los recuerdos de los otros. Para reconstruir el recuerdo de un acontecimiento es necesario recoger las reproducciones totales o parciales de otros miembros del grupo. Los recuerdos se definen, en todo caso, según referencias colectivas (Halbwachs). En el caso del presente relato, esta necesidad de una sanción colectiva de lo recordado individualmente se evidencia en la continua fluctuación entre el «yo» y el «nosotros» a lo largo de la relación.

Estas reflexiones nos encaminan a la siguiente consideración: para que lo relatado sea aceptado como un discurso verdadero, para que tenga un valor de verdad (y no degenera en las novelas y mentiras que fascinaban a los indios), es necesario que se ajuste a determinados mecanismos, normas y procedimientos sociales que definen el uso «correcto» de la memoria. La actividad del narrador hade corresponder y reconocerse en una técnica: en este caso, Cabeza de Vaca tiene presentes las reglas que para el recuerdo proporcionaba la mnemotecnica escolástica. Mostraremos esto rápidamente.

Los dos principios básicos de las diversas *Ars Mnemonica* serían, en primer lugar, la concepción de la realidad en forma de imágenes de tipo emblemático, capaces de impresionar la imaginación y de grabarse en la memoria. En segundo lugar, esas imágenes se alojarán en un sistema de lugares que sirvan de ordenación para aquéllas (Gómez de Liaño). Esto lleva, evidentemente, a que toda actividad mnemónica se asocie a actividades semióticas, en cuanto que el fundamento son las asociaciones en las que Y (el lugar) aparece como significante de X (la imagen) (ECO). Estos dos aspectos orientan el relato del descubridor. En primer lugar por la fijación en lo «extraño» y lo «maravilloso», pues como ya en el Prohemio se reconoce:

aunque en ella se lean algunas cosas muy nuevas y para algunos muy difíciles de creer, pueden sin dubda creerlas...

El relato circula así por el itinerario de lo real-maravilloso que es causa de «grande admiración». Se fija en aquellos sucesos, costumbres u objetos «extraños» que, de algún modo, impresionan la imaginación:

y vimos una cosa que fue de grande admiración, que los padres y hermanos y mugeres de los que murieron, de verlos en aquel estado, tenían gran pena, y ningún sentimiento hizieron, ni los vimos llorar, ni hablar unos con otros, ni hazer otra ninguna muestra, ni osavan llegar a ellos hasta que nosotros los mandávamos a enterrar (...) antes porque una lloró la llevaron muy lexos de allí y con unos dientes de ratón, agudos, la sajaron desde los hombros hasta casi todas las piernas (cap. XXIX).

La memoria se ceba principalmente en la relación de aquellos acontecimientos que por lo hiperbólico o desacostumbrado llegan a impresionar fuertemente la imaginación (como, por ejemplo, los frecuentes casos de canibalismo). Con esto, el narrador no hace sino seguir una de las recomendaciones de la mnemotecnica clásica: en el *Ad Herennium* se proponía, para establecer imágenes capaces de quedar en la memoria el mayor tiempo posible, establecer relaciones lo más chocantes posibles (*Ad Herennium*, III, XIII): imágenes de belleza o fealdad excepcional, llamativas. Según Yates, el autor de *Ad Herennium*, expone la idea de que es preciso ayudar a la memoria conectando golpes emocionales con imágenes excepcionales, bellas u horrorosas, con lo cual la *Ars Mnemotecnica* clásica y medieval nos introduce en una memoria poblada de cosas horribles (Yates, 1975: 21-22).

Habíamos reseñado como segundo rasgo de la técnica de la memoria artificiosa la asociación de las imágenes a diversos lugares. Se recomendaba imaginar un campo o un edificio en el que se iban colocando las diversas imágenes objeto del recuerdo. Este procedimiento domina el relato: cada acontecimiento, cada personaje, cada objeto es recordado en el lugar geográfico que le corresponde:

Aquella bahía de donde partimos ha por nombre bahía de Caballos, y anduvimos siete días por aquellos ancones (Cap. IX).

Los sucesos y las costumbres presenciadas se asocian inmediatamente al entorno en el que ocurrieron:

«En aquella isla que he contado nos quisieron hacer físicos sin examinarnos ni pedirnos los títulos» (Cap. XV).

De este modo el relato discurre a través de un itinerario en el cual se produce una asociación entre los lugares y los sucesos: la memoria personal

activada en el relato adquiere una sanción social en cuanto que se reconocen en ella una serie de técnicas utilizadas en la época para legitimar el recuerdo del acontecimiento.

No obstante, se podría objetar que el narrador no sigue ninguna técnica, sino que simplemente ocurre que, ante el contacto con una realidad novedosa, se realiza una fijación natural en lo extraño, y que, una vez producido el desastre final de la expedición y librado el relato a su propia suerte, el único referente para ubicar cada suceso pasaba a ser el espacio al haber desaparecido la posibilidad de una medición occidental del tiempo.

Sin embargo, el relato del descubridor no se limita al uso de estos dos recursos que, de modo general, han propuesto las diversas artes de la memoria desde Simónides, sino que encontramos en el relato diversos procedimientos que enraízan en las reglas de la mnemotécnica escolástica y que son las que hacen de este relato un relato moderno en el que se pone en juego y en entredicho el problema de la relación entre tiempo y memoria así como el de la relación entre pasado-presente y futuro. Pasamos a explicitar estas reflexiones.

Aristóteles, en *De Anima*, plantea que la memoria no es solamente un archivo de datos e imágenes, sino que lo es también de «intenciones», deducidas por la actividad estimativa: la imagen de memoria incluye en sí misma la «intencio». Alberto Magno propuso, a partir de aquí, que una imagen de un lobo contendrá también la «intencio» de que se trata de un animal peligroso; es, por ejemplo, la imagen mental que se forma un cordero de un lobo. En el caso del hombre, la imagen de la Justicia contendrá la «intencio» de adquisición de tal virtud (Yates, 1975: 77). Esto hace de la memoria, no una técnica, sino una parte de las virtudes cardinales, concretamente de la Prudencia.

En la memoria se imprimen imágenes de las virtudes y de los vicios, concebidos como «signos mnemónicos» que deben ayudarnos a ganar el Cielo y evitar el Infierno. Para Boncompagno de Siena, se daba la necesidad primera de recordar Paraíso e Infierno como el ejercicio esencial de la memoria. La memoria, en la escolástica, permite dirigirse de las cosas pasadas a las presentes y las futuras. Aparece entonces la memoria intencional que estabiliza el presente y organiza el devenir en torno a imágenes arquetípicas. En el caso del relato que nos ocupa, es el recuerdo de los suplicios de Cristo lo que permitió al narrador orientar su propia acción en el pasado ¹:

¹ Esta referencia sitúa la obra dentro del espacio de la representación medieval del mundo, lo que Auerbach dio en llamar la «concepción cristiano-figural»: «Sobre todos los sucesos, por graves que fueran, de curso terrenal, se cernía la dignidad sobresaliente y omnicomprendiva de un solo suceso: el advenimiento de Cristo, y toda tragedia era tan sólo reflejo de una trabazón de sucesos, en la que forzosamente había de desembocar: la trabazón pecado original, nacimiento y pasión de Cristo, juicio final». Auerbach, E., *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económico, México, 1975, p. 297.

No tenía, cuando en estos trabajos me vía, otro remedio ni consuelo sino pensar en la pasión de nuestro redemptor Jesuchristo y en la sangre que por mí derramó, e considerar cuánto más sería el tormento que de las espinas él padesció, que no aquel que yo entonces sufría (cap. XXII).

El procedimiento, trátase de Paraíso e Infierno o de Jesucristo es idéntico: seleccionar una imagen del pasado que permite soportar el presente a la vez que organizar el devenir. Se puede así controlar el tiempo mediante un modelo para la acción provisto por el archivo de la memoria.

Pero la memoria intencional no sólo trata de fijar normas para la acción en función del paradigma cultural. Hay otro tipo de imagen intencional, más modesta, pero definitoria del relato: se trata de la selección, de entre el conjunto de lo real, de aquellos objetos o situaciones que tienen una trascendencia en el tiempo, que desbordan su presente para proyectarse en el tiempo, haciendo así de la simple sucesión temporal, lugar de aparición y confirmación del sentido del relato. Es, por ejemplo, el recuerdo del «primer muerto»:

Uno de cavallo, que se decia Juan Velázquez, natural de Cuéllar, por no esperar entró en el río, y la corriente, como era rezia, lo derribo del cavallo y se asió de las riendas y ahogó a sí y el cavallo (...) y su muerte nos dio mucha pena porque hasta entonces ninguno nos había faltado (Cap. V).

Este recuerdo proyecta y construye el tiempo más allá del instante que le corresponde: se convierte en un anticipo del subsecutivo desastre total de la expedición.

Otro objeto explicita esta mecánica del recuerdo que hace de la memoria una virtud: se trata de la manta de martas que arrebatan a un cacique; en principio, parece un detalle sin trascendencia dentro del tráforo de la acción:

los que allí se hallaron prendieron al cacique, más como los suyos estavan tan cerca, soltóseles y dexóles en las manos una manta de martas zebelinas, que son las mejores que yo creo que el mundo se podrian hallar (Cap. IX).

Sin embargo, a través de la memoria narrativa intencional cada detalle es referido porque alberga una «intencio», se proyecta sobre un porvenir anticipado, como la muerte, en el detalle mismo. Capítulos más adelante:

y como los christianos esto supieron, dieron a un indio la manta de martas que del cacique, avíamos tomado, como arriba diximos, porque los passasse donde yo estava, para verme (Cap. XVI).

El suceso o el objeto, apenas recordado, abre una expectativa de cumplimiento, de modo que el recuerdo se organiza proyectivamente en un instante que supone, en sí, el acabamiento y cumplimiento perfecto de la expectativa que parece abrir. El relato inicia entonces un proceso de connotaciones, en donde cada acontecimiento, siendo por sí mismo un signo se convierte, a su vez, en expresión de un contenido dado deducido del conjunto: El muerto Juan Velázquez, no es sólo eso, es expresión, también, del desastre posterior que caerá sobre la inmensa mayoría de miembros de la infausta expedición; la manta de martas no es sólo un objeto tomado a un cacique, sino un pasaporte que, posteriormente, permitirá que los indios los pasen de una isla a otra. En virtud de esta memoria intencional, el relato propone un proceso semiótico en el que todo objeto, toda situación, denota un suceso en el ahora, en su instante, y a la vez se convierte en emblema de un contenido posterior. Cada objeto, en el relato, supone la apertura hacia un cumplimiento en el futuro. La realidad y cada una de sus porciones y manifestaciones se convierte en signo cargado de connotaciones que vienen a materializar un deseo: hay un único propósito que mueve toda la acción relatada:

mi propósito era pasar a tierra de christianos, y que en este rastro y busca iba (cap. XVII).

Este propósito es el que orienta la memoria intencional que organiza el relato. La narración evidencia, confirma o retrasa la ilusión que mueve al narrador:

En este tiempo, Castillo vio al cuello de un indio una hevilleta de talabarte de espada, y en ella cosido un clavo de herrar; tomóselo y preguntámosle qué cosa era aquella, e dixéronnos que avían venido del cielo (Cap. 2).

El objeto no sólo significa «hevilleta de espada», sino que, una vez reconocido, inicia una intención; supone un nuevo contenido expresado oblicuamente: la presencia y cercanía de cristianos. El relato propone así una memoria intencional en la cual cada objeto, situación o individuo se inscriben en un proceso semiótico en el que pasan a convertirse en expresión de contenidos latentes o diferidos; en rastro o señal de un deseo que recorre y organiza el conjunto. La rememoración hace de la realidad pasada un conjunto de signos cuyo fundamento es la connotación, la expresión de un contenido que es el afán de volver a tierra de cristianos, en este caso.

Esto abre la memoria al tiempo, entendido este último en el sentido de Cassirer de intermediario, en la realización de la acción, entre el instante

presente y los objetivos marcados, finalmente alcanzados o no: así, el tiempo aparece en esa interrelación entre la memoria (del objetivo, del fin marcado) y la espera (de la consecución ulterior).

Entramos aquí en el segundo aspecto que conecta la actividad memorística narrativa con la mnemotecnia escolástica: para Santo Tomás, la memoria se fundamentaba en la asociación y el orden. Lo importante era asociar las imágenes en un determinado orden; colocar en un orden las cosas que se quieren recordar. Ese orden es el tiempo, dentro del relato, que aparece como el instrumento de organización del recuerdo por medio de las imágenes intencionales. El tiempo se concibe aquí a la manera de Leibniz o Peirce, exclusivamente como forma de orden y de relación entre acontecimientos no simultáneos: el tiempo aparece como forma de organizar la memoria que nos permite decidir qué sucesos han sido afectados por otros anteriores y cuáles no afectaron en nada: «en relación con cualquier estado del sentimiento, todos los demás son de dos clases, los que le afectan (...) y los que no. El presente es afectable por el pasado, pero no por el futuro» (Peirce, 265). Hay, por tanto, a la vez una expectativa abierta y un cumplimiento ya realizado, que precisamente permite establecer las potencialidades inscritas en cada instante (qué sucesos afectarán a otros y es necesario relatar y cuáles no y es posible obviar). La semiotización del presente, que se convierte en significante de un contenido dado en el futuro, otorga al ahora una estabilidad dotada en el después: el presente se fundamenta en el cierre completo del mundo representado, en la sabiduría de que hay una intención ya dada que organiza el recuerdo, dado que este recuerdo es intencional y proyectivo. La fórmula a la que responde la actividad narrativa es la de «entonces no, pero ahora sí». Tal como reconocía A. C. Danto hay una dimensión del acontecimiento que no es abarcable en la misma simultaneidad: se trata de conocer las consecuencias que cada acontecimiento tendrá en el futuro. Esto sólo es posible determinarlo «post eventum», cuando ya se ha cumplido todo definitivamente:

Dexamos muchos arcos turquescos que traíamos y muchos çurrones y flechas y entre ellas las cinco de las esmeraldas, y que no se nos acordó de ellas y así las perdimos (Cap. XXXIV).

Entonces no pensó en ellas, pero ahora sí sabe cuándo y dónde las perdió. Sólo en el futuro es posible el conocimiento cumplido del presente, nos dice el relato. El tiempo se define como criterio de organización de la narración situado entre la memoria y la espera, entre la posibilidad y el cumplimiento; es el tránsito entre la situación presente y la consecución del objetivo marcado. El recuerdo permite, en una doble dirección, estabilizar el presente y comprender el futuro. La memoria hace del futuro el lugar en el que se realizarán o no unas posibilidades abiertas en el presente:

yo pregunté a los christianos y dixe que, si a ellos parescía, rogaría a aquellos indios que nos llevassen a sus casas, y algunos dellos, que avían estado en la Nueva España, respondieron que no se debía hablar en ello, porque si a sus casas nos llevavan, nos sacrificarían a sus ídolos (...) y desde a un hora que avíamos llegado començaron los indios a bailar y hazer grande fiesta (que duró toda la noche) aunque para nosotros no avía placer ni fiesta, ni sueño, esperando quando nos avian de sacrificar (Cap. XII).

En el relato el recuerdo no es el instrumento de apropiación y acceso al pasado, sino de intelección y semiotización del presente y el devenir. El tiempo aparece en ese intermedio entre lo ya sabido (el recuerdo de los sacrificios) y la espera del cumplimiento de lo rememorado, lo que lleva a la conceptualización del ahora como anticipo del mañana en el que concorarán definitivamente las expectativas del hoy. Es en el final, donde la memoria deja de ser intención para convertirse en archivo acabado de lo que ya está dado en el tiempo. Hasta entonces, hasta que Cabeza de Vaca no satisface su propósito de reencuentro con los españoles, el relato activa una memoria que es apertura y cierre de intenciones y que recurre al tiempo como forma de orden del suceso. Por ello, consideramos que el relato, más bien que conjurar el tiempo por medio de la memoria, lo que confirmaría determinada idea de la memoria como domesticadora y negadora del tiempo (Durand, 1969: 466) vendría a incitar a una caída en éste como único medio de exorcizarlo a través de una memoria que es, a la vez, apertura al futuro y cierre del presente y que enseña a ver en la realidad un mero conjunto de signos.

Bibliografía

- BARRERA, «Los Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: entre la crónica y la novela», Segundas Jornadas de Andalucía y América (1982), II, Sevilla, 1985.
- CABEZA DE VACA, A. *Naufragios*, Edición de Trinidad Barrera, Alianza Ed., Madrid, 1989.
- DURAND, G., *Les Structures Antropologiques de l'Imaginaire*, Ed. Bordas, París, 1969.
- ECO, U., «Sobre la dificultad de construir un "Ars Oblivionalis", *Revista de Occidente*, 100, 1989.
- GÓMEZ DE LIAÑO, I., «Mnemónica y Totemismo», *Revista de Occidente*, 100, 1989.
- MIGNOLO, W., «Texto y contexto discursivo: el problema de las crónicas indianas», en *Texto y Contexto en la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 1980, pp. 223-233.
- PEIRCE, CH. S., *El Hombre, Un Signo*, Ed. Crítica, Barcelona, 1988.
- RUSSELL, B., *El Conocimiento Humano*, Orbis, Madrid, 1983.
- YATES, A., *L'Art de la Mémoire*, Gallimard, París, 1975.

ESTADOS DE LA CUESTIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

MATERIALES PARA UNA SEMIÓTICA DE LA CULTURA ESPAÑOLA (SIGLOS XVI A XIX)

Francisco Abad

(UNED, Madrid)

La Semiótica de la cultura tiene por objeto el universo semántico que encontramos en la comunidad sociosemiótica de que tratemos, universo que se halla integrado —según concreta más Greimas— por el conjunto «de las ideologías y de las prácticas sociales significantes». Se trata pues de un todo situacional que comprende mentalidades y prácticas sociales, y ese todo es el que constituye la *cultura*: hablamos así de la cultura del Barroco, de la cultura de la Ilustración, etc.

Una cultura se delimita y se define temporalmente, y en ella entran ideas, actitudes, discursos, prácticas,...; se trata de una concreción en el tiempo (y en el espacio), que hay que interpretar a la luz de la historia. La consideración nada más que formalista de la cultura resulta alejada de su propia consistencia empírica, e incluso puede esconder hasta cierta pereza para el estudio: tener en cuenta a la vez los hechos históricos y los datos textuales, ideológicos, artísticos, etc., supone sin duda *un esfuerzo* no sólo de horas sino *de acomodación mental*.

Enumeramos ahora algunas entradas bibliográficas en las que se encuentran ideas y materiales para una semiótica de la cultura española en los siglos modernos.

A) Cuestiones teóricas

BRAUDEL, F. (1968): *La Historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza.

Este volumen incluye el artículo decisivo de 1958 «La larga duración», en el que se distinguen tres realidades cronológicas diferentes en el tiempo pasado: el tiempo corto del acontecimiento, la oscilación cíclica, y la historia de «larga duración»; tal larga duración consiste en una «estructura», una «coherencia» o «realidad que el tiempo tarda... en desgastar».

Braudel postula además una Historia integrada por los distintos saberes parciales y especializados, de manera que la ciencia histórica resulte «la suma de todas las Historias posibles».

Estamos ante un escrito programáticamente imprescindible.

FEBVRE, L. (1970): *Combates por la Historia*. Barcelona: Ariel.

Nos referimos en concreto al «Examen de conciencia» que inicia como capítulo primero el volumen; en el mismo proclama con esperanza Febvre que lo que esperan de un estudioso sus colegas y en general las gentes «no es en absoluto una efusión», sino «el don de una energía»; se trata pues de tener gran rigurosidad y empuje en el trabajo.

Además desde luego hay que «concertar nuestras ideas y nuestros métodos con los de otras disciplinas»; de esta forma por ejemplo se utilizarán todos los textos y no sólo los documentos de archivo: «También un poema, un cuadro, un drama son para nosotros documentos, testimonios». Asimismo «todo hecho lingüístico pone de manifiesto un hecho de civilización».

Los estudiosos en definitiva no pueden perder de vista que el sujeto aislado constituye una abstracción, pues «la realidad es el hombre en grupo».

FONTANA, J. (1973): *La Historia*. Barcelona: Salvat.

Bello volumen con explicaciones muy gráficas, es decir, muy claras y persuasivas pedagógicamente. Respecto a la «Historia total» Fontana aclara que «no se trata de fabricar una síntesis universal de todos los datos que definen la evolución de una sociedad, sino de partir... de un aspecto definido de esta compleja realidad global... pero con la ambición de integrar en este estudio los datos de otros terrenos, para ayudarnos a comprender mejor al hombre y las sociedades humanas».

De lectura instructiva y agradable.

MARAVALL, J. A. (1967): *Teoría del saber histórico*. Madrid: Revista de Occidente.

La presente tercera edición de este trabajo ofrece ampliaciones en el texto y es la última que pudo revisar su autor. Maravall lleva a cabo una brillante reflexión acerca de lo ocurrido con las ciencias en nuestro siglo, y aboga por una historiografía estructural: *Las leyes de las estructuras históricas* —define— *son enunciados de épocas, esto es, de tiempos concretos...* Leyes históricas son... «Sociedad estamental», «Monarquía Absoluta», etc..

El pasado no consiste por tanto en un mero agregado de hechos que coinciden, sino en su interrelación situacional: no van lo político por un lado, lo económico-social por otro, y el discurso artístico por otro, sino que *en determinada medida que habrá que precisar según cada caso concreto*, estos hechos resultan dependientes y solidarios entre sí.

El volumen de Maravall es ya un texto clásico de la historiografía española, y su planteamiento se encuentra vigente; pueden leerse con continuidad esta obra y luego la que queda mencionada de Fontana.

REGLÁ, J. (1970): *Introducción a la historia*. Barcelona: Teide.

Mencionamos ahora este trabajo sobre todo por sus capítulos primero y segundo: en ellos se sistematiza el marco de las distintas actividades de los hombres —las materiales y las del espíritu—, y de igual modo se distinguen *las fases A y B* de lo histórico, esto es, las expansivas y las depresivas.

Por ejemplo considerar al Renacimiento y al Barroco españoles como fases respectivamente expansiva y de recesión, ha servido para definir bien ambas culturas y para definir las además en el tiempo: ni el Renacimiento ni lo Barroco constituyen algo que se prolongue por siglos o que reaparezca una y otra vez.

La temporalidad es una categoría que nunca debe dejar de lado el estudioso; todas las cosas tienen una fecha, y suceden unas antes que otras. Equiparar fechas, no tener en cuenta la sucesión cronológica, ignorar las huellas de la temporalidad, ..., conduce a interpretaciones desviadas o francamente erróneas.

El libro de Reglá puede servir de manual bien útil.

STROMBERG, R. N. (1990): *Historia intelectual europea desde 1789*. Madrid: Debate.

No hemos leído y asimilado aún bien este extenso y denso libro, pero de momento llamamos ya la atención sobre lo que define como «historia intelectual» y que es en realidad «historia de las mentalidades: La esfera

de la historia intelectual —proclama Stromberg— es la interrelación entre las ideas históricamente relevantes y el entorno social del que surgen y en el que a su vez influyen».

B) La Alta Edad Moderna

JOVER, J. M. (1948): *La Alta Edad Moderna*. *Arbor* 26, 157-184.

El autor plantea cómo desde hacia 1500 hasta 1648 ocurre un período histórico de «clara unidad [y] fisonomía inconfundible» que debe ser reconocido en tanto «Alta Edad Moderna», y que se encuentra vertebrado por «la gloria y la derrota de España y de su idea». Tal Edad está caracterizada por «la lucha de la Cristiandad» contra la «Modernidad», es decir, contra el nacionalismo, la libertad religiosa, el equilibrio entre Estados,...

Por parte de los filólogos nunca hemos visto una observación que la fuerza de los hechos parece imponer: si el «Siglo de Oro» de las letras españolas va de Garcilaso a Calderón, este siglo o siglos áureos coincide históricamente con la «Alta Edad Moderna». Del Emperador Carlos a Felipe IV se extiende por tanto el Siglo de Oro español, tanto en lo político como en lo literario, la pintura, el pensamiento, etc.; si quiere fecharse así, de 1517 a 1648.

Nos encontramos pues ante una «larga duración» de la historia que se extiende —digamos— entre 1517 y 1648, y que debe ser analizada en tanto un todo coherente: las respectivas culturas del Renacimiento y del Barroco en España constituyen de este modo culturas globales, y la literatura no puede entenderse —fuera de lo que es inmanente—, al margen de esas culturas.

MARAVALL, J. A. (1984): *Estudios de Historia del pensamiento español. La época del Renacimiento*. Madrid: Cultura Hispánica.

Nos referimos en particular al capítulo «La fórmula del Renacimiento español», en la que el autor sintetiza y propone: «La expansión económica y social en Castilla anterior aproximadamente a 1560... inspiró una particular manifestación en el Renacimiento español... Se trata de una decidida inclinación hacia los “modernos”,... [a la] “emulación” frente a los [“antiguos”]».

SÁNCHEZ MONTES, J. (1951): *Franceses, protestantes, turcos. Los españoles ante la política internacional de Carlos V*. Madrid: CSIC.

Este trabajo no deja de tener atisbos de lo que será la Historia de la mentalidades, y en este sentido su lectura no deja de resultar sugerente. No constituye una pieza fundamental en la muy rica bibliografía carolina, pero tiene interés.

C) Sobre el Barroco

ARGAN, G. C., (1964): *La Europa de las capitales*. Barcelona: Skira.

Traducción castellana de la obra importante de un autor de relieve; en ella se recogen o se proponen tesis fundamentales que la mejor crítica siempre ha tenido en cuenta.

Escribe así Argan: «Persuadir es ahora mucho más importante que demostrar [...] La defensa y revalorización de las imágenes... es la gran empresa del Barroco [...] Lo que importa es que la comunicación humana sea... solicitada... por el deseo de formar grupos de hombres solidarios en las mismas creencias y opiniones [...] En el XVII... la Iglesia, empeñada en una acción más bien de propaganda que de lucha,... quiere demostrar que a todos los fieles hasta los más humildes está abierta la vía de la gloria celestial».

Volumen de lectura conveniente, aunque creemos ha pasado bastante desapercibido.

JOVER, J. M. (1949): *Sobre la conciencia histórica del Barroco español*. *Arbor* 39, 355-374.

Análisis historiográfico e histórico del «tránsito de los antiguos tiempos —la Historia como sucesión de Monarquías—, a los nuevos —la Historia como serie de luchas en busca del equilibrio».

MARAVALL, J. A. (1944): *La teoría española del Estado en el siglo XVII*. Madrid: IEP.

Exposición rica en contenido, y que en general importa porque ya se postula en ella la concepción del siglo XVII en tanto «un concepto histórico» o de «época»: se trata justamente de «la época del Barroco» que se había iniciado «en los últimos años de la centuria anterior».

Denso y profundo estudio (V. Palacio Atard).

— (1948): *Barroco y racionalismo*. *Finisterre* 34, 171-175.

El XVII es el momento del Barroco pero «no menos la época del racionalismo», nos advierte el autor; este racionalismo puede estar al servicio —por ejemplo— de «una dirección regulada del discurso».

Sin duda el Seiscientos es asimismo el siglo del racionalismo y de la revolución científica, y no podrá ser definido sin tener en cuenta el alcance intelectual y social de tales hechos.

— (1949): Reseña de E. Moreno Báez, *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*. Escorial XIX, 435-439.

Escribe el autor: «El estudio de las formas, sin que por esto le neguemos su magnífica condición..., o el de los antecedentes y filiaciones de una obra, etc., no pueden por sí darnos la inmediata aprehensión de una obra literaria si no alcanzamos el fondo de su sentido en el ámbito cultural en que surge y al que pertenece».

Estamos de acuerdo con el espíritu de esta proclama: *en el estudio de la obra de arte verbal se hace necesario —creemos nosotros— tanto el análisis de sus formas (pues lo inmanente sólo se explica por lo inmanente), como el análisis histórico que descubre el sentido de los textos. No es más importante lo uno o lo otro; las formas o el sentido poseen igual relieve.*

OROZCO DÍAZ, E. (1947): *Temas del Barroco de poesía y pintura*. Granada: Universidad.

No deja de ser un error el olvidar demasiado —como a veces se hace hoy— esta obra: estamos ante uno de los mejores libros de autor español en torno al Barroco. Sus tesis no lo dicen todo, pero siguen vigentes; sus análisis y ejemplos se mantienen por igual vivos.

— *Introducción al Barroco*, I. Granada: Universidad.

Mencionamos ahora este volumen por el artículo que se recoge en él «Sobre el Barroco y la periodización en la Historia del arte y de la literatura». El autor disiente de que se considere al Renacimiento «como un gran período que abarcaría desde fines del siglo XIV hasta el siglo XVIII», y postula se reconozca la necesidad de admitir —por adecuación a los hechos— «una periodización que fragmenta el macroperíodo renacentista con el que se había querido abarcar toda la Edad moderna».

En su planteamiento Orozco coincide con los historiadores más rigurosos, a quienes la realidad empírica impide analogar unos tiempos con otros; por ejemplo Pierre Vilar —y a propósito del *Quijote*— ha insistido en ello.

D) La Ilustración

CASO GONZÁLEZ, J. (1988): *De Ilustración y de ilustrados*. Oviedo: Universidad.

La «Introducción» de este volumen misceláneo (pp. 11-19) la plantea el autor como «síntesis de lo que yo pienso ahora»; estamos pues ante un balance hecho en la madurez sobre la cultura ilustrada. Caso propone por ejemplo: a) «Educar era hacer hombres libres,... poner a cada uno en condiciones adecuadas para disponer de sí mismo en todos los aspectos»; b) «La Ilustración no fue una filosofía ni siquiera un sistema ideológico, sino unos cuantos, y no muchos, principios generales».

No creemos por nuestra parte que quepa mantener ambas cosas: a) la educación en efecto se hallaba diversificada estamentalmente para que así cada uno permaneciese en la pertenencia social que ya tenía; b) la Ilustración es una época histórica definible como un todo y una situación concreta, ya que no se trata sólo de la vigencia de unos pocos principios generales. La envergadura histórica de la primera Ilustración y de la Ilustración propiamente dicha en España, deriva de consistir en un sistema o totalidad en la que coinciden y se interrelacionan determinados factores y determinadas características de lo histórico.

Sobre «los límites estamentales de la educación en el pensamiento ilustrado» cfr. ahora Maravall, J. A. (1991): *Estudios de Historia del pensamiento español. Siglo XVIII*. Madrid: Mondadori (pp. 460-475).

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1987): *Estudios de Historia económica y social de España*. Granada: Universidad.

Entre las bastantes publicaciones de Domínguez Ortiz que podrían (y deberían) citarse, nos referimos en particular al capítulo de este libro «La reconstrucción del Estado español por los primeros Borbones»; en él se reivindica la «sustantividad propia» del espacio cronológico que va de 1700 a 1808 —diluida a veces por otros estudiosos—, y se subraya la trascendencia histórica del «nuevo Estado» español «con contornos bien definidos» y «administración unificada» que entonces se constituye.

Páginas de un gran madurez y solidez.

JOVER, J. M. y HERNÁNDEZ SANDOICA, E. (1985): «España y los tratados de Utrecht». En *Historia de España Menéndez Pidal XXIX/1*, 337-440. Madrid: Espasa-Calpe.

Estudio y glosa agudos del «ambiente colectivo de historia recomendada» en que hubieron de vivir los españoles de 1713.

En el marco de tal estado de ánimo cabe entender acaso —por ejemplo— la fundación de la Real Academia Española de la Lengua.

PALACIO ATARD, V. (1947): *El Despotismo Ilustrado español*. Arbor 22, 27-52.

Inventario de los rasgos históricos que caracterizan al «Despotismo Ilustrado» español peculiar de nuestro siglo XVIII.

SÁNCHEZ AGESTA, L. (1953): *El pensamiento político del despotismo ilustrado*. Madrid: IEP.

Planteamiento pionero de los problemas intelectuales de la centuria en España, en el que se apuntan cuestiones sobre las que luego han ahondado los estudiosos: la utilidad, el interés individual, el empeño pedagógico,...

Sigue siendo un trabajo de necesaria lectura.

E) El Ochocientos

JOVER, J. M. (1990¹⁸): «La época del Naturalismo»; «La plenitud de la Edad de Plata». En *Introducción a la Historia de España*, 740-758 y 877-899. Barcelona: Teide.

Mencionamos estos dos capítulos de manual porque en ellos se sugiere muy bien el marco histórico e intelectual real en el que se despliega el extraordinario auge cultural de la España de hacia fines del siglo pasado y del primer tercio del presente; el renacimiento de las culturas regionales o la crisis espiritual de los años treinta quedan así recogidos.

Estamos ante una muestra de la complejidad real con que hay que abordar los hechos por ejemplo literarios: el pasado posee siempre una riqueza de factores situacionales que el análisis nunca debe ignorar.

— (1991): *Realidad y mito de la Primera República*. Madrid: Espasa-Calpe.

Cala honda en los componentes históricos reales y en la memoria histórica del 73; se analizan textos de Emilia Pardo Bazán y sobre todo de Galdós, y el autor se detiene asimismo en una figura de gran atractivo en el Ochocientos español y que parece haber pasado casi desapercibida para los filólogos: Manuel de la Revilla.

— (1992): *La civilización española a mediados del s. XIX*. Madrid: Espasa-Calpe.

A una segunda parte teórica y metodológica fundamental denominada «Por una Historia de la civilización española» antecede el estudio analítico particular de la «Política y civilización en España» entre 1834 y 1874. El capítulo primero posee gran densidad en sus alusiones, de tal manera que se hace necesario leerlo más de una vez; el segundo constituye un planteamiento que hasta ahora no se había hecho en nuestra historiografía.

VICENS VIVES, J. (1981): «La cultura burguesa». En *Historia general moderna* II, 439-503. Barcelona: Vicens-Vives.

Se trata del cap. XIII del conocido manual general de Historia Moderna que hizo Vicens, capítulo sugerente y que encierra muy bien los problemas intelectuales y espirituales del Ochocientos.

No hay que subrayar que la lectura de Vicens resulta siempre imprescindible.

F) Conclusiones

El estudio de la anterior bibliografía y sobre todo el de los hechos reales y los textos literarios induce algunas conclusiones o tesis:

1. El «Siglo de Oro» español consiste en un despliegue extraordinario de la cultura que se produce justamente en la «Alta Edad Moderna» (hacia 1500 ó 1517-1648); los problemas de las letras del Siglo de Oro son los problemas planteados en esa Alta Edad Moderna.
2. El Barroco aparece vinculado a la Contrarreforma, aunque ahora a veces tiende a subrayarse menos. Es lógico que en nuestros tiempos se enfatice sobre los factores sociales de la cultura barroca, pero hay que no perder de vista la propia situación del Quinientos y del Seiscientos y entenderla conforme ella misma fue.
3. El Barroco supuso asimismo la cultura de la revolución científica; entre los componentes del XVII se cuenta esta eclosión del pensamiento sobre el mundo natural.
4. Debemos entender por «Ilustración» una realidad histórica de época, un todo particular o sistema concreto acaecido en el pasado; no se trató sólo de «unos cuantos principios generales», según se postula.

5. Todavía menos creemos nosotros que cabe decir que la educación ilustrada se proponía «hacer hombres libres» que pudiesen disponer de sí mismos; los hombres del Antiguo Régimen no eran libres sino que se hallaban vinculados a su pertenencia estamental, y la educación trataba de asegurar tal pertenencia.
6. El concepto contemporáneo de España se origina en el XVIII, con el nuevo Estado que surge tras Utrech y la ordenación de la Península según una Nueva Planta.
7. Hay un centro de gravedad en la historia y la cultura española aún poco estudiado y —sobre todo—, poco sistematizado: nos referimos a la «larga duración» que va de 1833 a 1939. Junto al nacionalismo que atiende al Siglo de Oro —Américo Castro, etc.—, cabe un análisis que mira más hacia el futuro y que es el que se ocupa de los tiempos posteriores a 1700.

SEMIÓTICA LITERARIA Y TEATRAL EN ESPAÑA: ADDENDA BIBLIOGRÁFICA V

José Romera Castillo

(UNED, Madrid)

De nuevo vuelvo a la carga con otro panorama bibliográfico sobre el tema. Este eslabón de la cadena se une a los que, con anterioridad, he ido trenzando:

1. *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel: Reichenberger, 1988).
2. «Semiótica literaria y teatral en España: Addenda bibliográfica (I y II)». En *Investigaciones Semióticas. III*, J. Romera y Á. Yllera (eds.), II, 537-561 (Madrid: UNED, 1990).
3. «Semiótica literaria y teatral en España: Addenda bibliográfica III». *Discurso* 6 (1991), 107-134.
4. «Semiótica literaria y teatral en España: Addenda bibliográfica IV». En *Investigaciones Semióticas IV*, AES (ed.), II, 1043-1055 (Madrid: Visor Libros, 1992).

Las fichas ahora reseñadas completan los anteriores panoramas, abarcan hasta 1992 y ponen de manifiesto, una vez más, el auge de los estudios semióticos de la literatura y el hecho teatral en España.

1. SEMIÓTICA LITERARIA

1.1. Teoría

- ABAD, F. (1990a): «Lo literario y la periodización literaria». *Tropelías* (Universidad de Zaragoza) 1, 13-25.
- (1990b): «Retórica, poética y teoría de la literatura». *Estudios Románicos* 4, 27-36. [Homenaje al prof. Luis Rubio.]
- (1992): «Peirce, Jakobson y la esencia de la literatura y el lenguaje». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 1, 143-151.
- ACOSTA ROMERO, Á. (1992): «Del *homo loquens* al *homo semioticus*». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 13-20. Madrid: Visor Libros.
- ALBERT GALERA, J. (1992): «Semiosis textual y superposición de mundos». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), I, 535-540. Berlín: Mouton de Gruyter.
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA, ed. (1992): *Investigaciones Semióticas. IV (Describir, inventar, transcribir el mundo)*. Madrid: Visor Libros, 2 vols.
- AULLÓN DE HARO, P. (1992): *Teoría del ensayo*. Madrid: Verbum.
- BOBES NAVES, M.^a del C. (1992a): *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- (1992b): Artículo en *El silencio*, C. Castilla del Pino (ed.): Madrid: Alianza.
- BUSTOS GUADAÑO, E. de (1992): «La metáfora y la filosofía contemporánea del lenguaje». *Anthropos* 129, 37-42.
- CABADA GÓMEZ, M. (1992): «Francisco Ayala, lector paradójico». En *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro (eds.), 83-92. Granada: Diputación Provincial.
- CABANILLES, A. (1992a): «Bajtín/Medvedev/Volosinov: El espacio de la *Metalingüística*». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 45-52. Madrid: Visor Libros.
- (1992b): «Rhetoric of Advertising and Semiotics of Discourse». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), I, 467-472. Berlín: Mouton de Gruyter.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (1992a): *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad.
- (1992b): «La Teoría literaria norteamericana actual: Acotaciones desde el margen». *Insula* 552, 17-18.
- CÁCERES SÁNCHEZ, M. (1992): «Semiosis littéraire et procès de communication artistique». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), I, 529-534. Berlín: Mouton de Gruyter.
- CALLE, R. de la (1986): «La Literatura y su teoría» y «El hecho teatral». En su obra, *Repertorio bibliográfico de investigación estética*, 385-448. Valencia: Federico Doménech y Fundación Edivart.
- CAMARERO ARRIBAS, T. (1992a): «Lo leíble y lo legible: Las modalidades del leer». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 53-57. Madrid: Visor Libros.
- (1992b): «El proyecto generativo de Greimas y el proyecto interpretativo de Eco: Confluencias». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), III, 1511-1516. Berlín: Mouton de Gruyter.

- CANO GALLIANA, J. (1992): «La epistemología en la historia literaria». *Anthropos* 129, 72.
- CASTAÑARES, W. (1985): *El signo: problemas semióticos y filosóficos*. Madrid: Universidad Complutense (Tesis de Doctorado).
- (1987a): «Ch. S. Peirce: historia de una marginación». *Revista de Occidente* 71.
- (1987b): «Filosofía pragmática y lógica de la representación-mediación». *Revista de Occidente* 79, 138-144. [Sobre la antología de Ch. S. Peirce, *Obra lógico-semiótica*.]
- (1988): «De la lógica-semiótica y el arte simulatoria». *La balsa de la Medusa* 5-6, 150-155.
- (1989): «... Y la palabra era el hombre». *Revista de Occidente* 97, 173-179. [Sobre la antología de Ch. S. Peirce, *El hombre, un signo*.]
- (1992a): «Algunas consecuencias de dos principios peirceanos». *Signa* 1, 135-142.
- (1992b): «Peirce en España: panorama bibliográfico». *Signa* 1, 215-224.
- CASTILLA DEL PINO, C., ed. (1992): *El silencio*. Madrid: Alianza.
- CHICHARRO CHAMORRO, A. (1991): «Acerca del comentario de textos literarios como instrumento docente (Significación actual y perspectivas de futuro)». *Revista de Literatura* 106, 585-594.
- (1992): «Bibliografías y estudios generales sobre la semiótica literaria en España». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 69-79. Madrid: Visor Libros.
- CUESTA ABAD, J. M. (1992a): «*Adversus orthodoxos* (el destino de la Teoría de la Literatura)». *Anthropos* 129, 59-62.
- (1992b): *Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto)*. Madrid: Visor.
- CUETO, J. (1981): «La “no ficción”». En *El año literario español 1980*, VV.AA., 73-90. Madrid: Castalia.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1990): «Materia mitológica y género literario: un ejemplo en Lope de Vega». *Tropelías* (Universidad de Zaragoza) 1, 91-104. [Basado en el poema narrativo *La Andrómeda* y la tragicomedia *El Perseo*.]
- (1992a): «Teoría de la literatura y filosofía analítica». *Anthropos* 129, 47-50.
- (1992b): «Ch. S. Peirce y la Teoría de la Literatura». *Signa* 1, 169-178.
- DOMÍNGUEZ REY, A. (1992a): «Dinámica del significante en la materia-espejo del lenguaje». *Anthropos* 129, 31-36.
- (1992b): «Hacia una gramática semiótica». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 887-895. Madrid: Visor Libros.
- FRECHILLA DÍAZ, E. (1992): «Pragmática e intencionalidad en la literatura infantil». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 623-627. Madrid: Vidor Libros.
- GARCÍA BERRIO, A. (1985): «Sociocrítica y formalismo a la luz de las tipologías textuales». En *Homenaje a J. A. Maravall*, VV.AA., II, 117-128. Madrid: CIS.
- (1991): «La interpretación y sus límites». *SABER/Leer* 47, 4-5. [Reseña del libro de U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*. Milán: Bompiani, 1990.]
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA GARCÍA, J. C. (1992): «El humor: sobre lo trivial y lo trascendental». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 81-88. Madrid: Visor Libros.
- GARCÍA-NOBLEJAS SÁNCHEZ-CENDAL, G. (1992): «Traducción, equivalencia y valor textual». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 89-94. Madrid: Visor Libros.

- GARRIDO GALLARDO, M. Á. (1992a): «De que el mono desciende del hombre. Perspectivas actuales de la semiótica». En *Introducción a la semiótica*, A. Sánchez Trigueros y J. Valles Calatrava (eds.), 13-30. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- (1992b): «Nominalismo y literatura». *Anthropos* 129, 55-58.
- (1992c): «A propósito de Peirce: Semiótica. Literatura. Verdad». *Signa* 1, 163-167.
- GARRIDO MEDINA, J. (1992): «Nominalismo y literatura». *Anthropos* 129, 55-58.
- GAVALDÁ ROCA, J. V. (1992a): «El principio de alteridad y la concepción bajtiniana del discurso». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 95-100. Madrid: Visor Libros.
- (1992b): «La pensée sémiotique du cercle de Bakhtine». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), III, 1439-1446. Berlín: Mouton de Gruyter.
- GÓMEZ LARA, M. J. y PRIETO PABLOS, J. A. (1991): «Lingüística, Estilística, Estilística aplicada». Presentación de *Stylistica* (Sevilla) 1, 5-10.
- GONZÁLEZ CARRERA, J. A. (1991): «Unamuno inspiró mi juventud» (Entrevista con A. J. Greimas) *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 10 de mayo, 46.
- GONZÁLEZ SALVADOR, A. (1984): «De lo fantástico y de la literatura fantástica». *Anuario de Estudios Filológicos* (Univ. de Extremadura) VII, 207-226.
- GRANDE ROSALES, M.ª Á. (1991): «Retórica y semiótica: hacia una poética general». *Epos* VII, 583-591. [Reseña de *Investigaciones Semióticas III*, J. Romera y A. Yllera (eds.), 2 vols.]
- (1992): «Julia Kristeva: la semiótica como modelo isomórfico de la lógica poética». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 113-130. Madrid: Visor Libros.
- GUILLÉN, C. (1988): *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona: Crítica.
- GUIJARRO MORALES, J. L. (1991): «Literatura y lingüística: ¿Matrimonio feliz o pareja desavenida?» *Stylistica* 1, 11-21.
- GUTIÉRREZ, F. (1989): «Epifanías del Imaginario: la leyenda». En *La Leyenda, antropología, historia y literatura*. Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense.
- HUERTA CALVO, J., ed. (1989): *Formas carnales en el Arte y la Literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- LEGUEN, B. (1992): «Descubrimiento del espacio filosófico a través del lenguaje del filósofo Brice Parain». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 131-134. Madrid: Visor Libros.
- LINARES ALÉS, F. (1992): «El Ensayo sobre el entendimiento humano [de J. Locke], desde la semiótica». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 135-141. Madrid: Visor Libros.
- LLEDÓ, E. (1992): *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- LLERA LLORENTE, M.ª del M. (1992): «La estructura signica del hombre». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 143-148. Madrid: Visor Libros.
- LÓPEZ SÁENZ, M.ª C. (1990): «La dimensión existencial de la semiología de M. Merleau-Ponty». *Cuadernos de Investigación Filológica* XVI (1-2), 137-152.
- MAESTRO, J. G. (1992a): «La retórica al día». *Signa* 1, 235-242. [Reseña de *Investigaciones Semióticas. III*.]

-
- (1992b): «Sistematización y aplicación literaria de una tipología del discurso verbal». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), I, 449-458. Berlín: Mouton de Gruyter.
- MANTEIGA POUSA, S. (1992): «Valor de los objetos en el realismo metafísico». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 161-165. Madrid: Visor.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, A. (1992a): «Diachronic Perspective and Literary Competence». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), I, 567-574. Berlín: Mouton de Gruyter.
- (1992b): «El descubrimiento de los "ismos" (Cómo expresar la novedad)». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 167-173. Madrid: Visor Libros.
- MARTÍNEZ ROMERO, C. (1989): *El pensamiento teórico literario español (1965-1975)*. Granada: Universidad.
- MARTÍNEZ VÁZQUEZ, M. y MORA, M.^a J. (1991): «Reading comprehension y análisis estilístico: posibilidades metodológicas». *Stylistica* 1, 91-99.
- MARTOS ELICHE, F. (1992): «Semiótica de la cultura y revistas literarias. *Las Españas. Revista Literaria* (1946-1956)». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 685-690. Madrid: Visor Libros.
- MILLÁN, J. A. (1990): «En torno al concepto de intertextualidad». En *Europa en España, España en Europa. Simposium Internacional de Literatura Comparada*. Universidad de Aquisgrán-Universidad de Navarra-Barcelona: PPU.
- MUÑOZ ROMERO, M.^a (1990): «Operaciones de *repérage* en el texto literario». *Philologia Hispalensis* 5, 39-50.
- NADAL GARCÍA, J. M.^a (1991): «La semiótica como forma de vida: el valor de la obra de Greimas». *Era. Revista Internacional de Semiótica* I (1-2), 167-200.
- NUBIOLA, J. (1992): «Peirce en España y España en Peirce». *Signa* 1, 225-231.
- NÚÑEZ RAMOS, R. (1992): «El juego y la experiencia de los mundos posibles». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 437-442. Madrid: Visor Libros.
- OCHANDO MADRIGAL, E. (1992): «El lector en la obra literaria». *Ensayos* (Revista de la E.U.F.P. de Albacete) 7, 121-127.
- OKARIZ, A. (1991): «La única moral válida es la defensa de las minorías» (Entrevista con A. J. Greimas). *Egin*, 10 de mayo, 47.
- PENEDO PICOS, A. (1992): «Hacia una redefinición del objeto literario». *Anthropos* 129, 28-30.
- PEÑA-ARDID, C. (1992): *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ CARREÑO, F. (1988a): «Una ocasión perdida». *La balsa de la Medusa* 5-6, 155-161.
- PÉREZ DE TUDELA, J. (1988): *El pragmatismo americano. Acción racional y reconstrucción del sentido*. Madrid: Cíncel.
- PORRAS MEDRANO, A. (1992): «Hacia una competencia descriptiva». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 189-196. Madrid: Visor Libros.
- POSADA ALONSO, C. (1992): «De la imagen al espectáculo». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 455-460. Madrid: Visor Libros.
- POZUELO YVANCOS, J. M.^a (1992a): «Una crítica descentrada». *Anthropos* 129, 43-46.
- (1992b): «La Teoría Literaria reencuentra la ficción». *Ínsula* 552, 11-12.
- PULIDO, G. (1992): «Un modelo de análisis: François Rabelais visto por Mijail Bajtin». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 197-203. Madrid: Visor Libros.
-

- QUINTANA DOCIO, F. (1992): «El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 205-214. Madrid: Visor Libros.
- RAMÓN TRIVES, E. (1992): «La isotopía por identificación como instrumento de la producción/interpretación textual (A propósito de la Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos)». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 215-222. Madrid: Visor Libros.
- RAMOS, A. (1991): «Relectura semiótica de la mimesis en la producción artística». *Era. Revista Internacional de Semiótica* I (1-2), 131-141.
- RESINA, J. R. (1991): *Los usos del clásico*. Barcelona: Anthropos.
- REVISTA *Estudios de Lengua y Literatura francesas* (1990), de la Universidad de Cádiz (K 10), n.º 4 [N.º monográfico sobre *Análisis del relato. El punto de vista.*]
- REVISTA *Textos* (1990), de Zaragoza. N.º correspondiente al año 1988 sobre *Mito-ficción-lecturas*.
- REVISTA *Signa* (1992), de la Asociación Española de Semiótica. N.º 1, monográfico sobre *Ch. S. Peirce y la literatura* (Actas del I Seminario Internacional de Literatura y Semiótica), coordinado por J. Romera, A. Yllera y R. Calvet.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M. (1992): «La semiótica en el empirismo inglés». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 223-227. Madrid: Visor Libros.
- ROMERA CASTILLO, J. (1991): «Sistemas no verbal y verbal en literatura». *Face. Revista de Semiótica e Comunicação* (São Paulo) 1, 75-91.
- (1992a): «Introducción a la semiótica (Notas bibliográficas)». En *Introducción a la semiótica*, A. Sánchez Trigueros y J. Valles Calatrava (eds.), 1-11. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- (1992b): «Semiótica literaria y teatral en España: Addenda bibliográfica IV». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 1043-1055. [«Teoría», 1043-1046.]
- ROMERA CASTILLO, J.; YLLERA, A. y CALVET, R., eds. (1992): *Ch. S. Peirce y la literatura*. Número monográfico de *Signa* 1.
- ROYANO GUTIÉRREZ, L. (1992): «La función del lector». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 229-235. Madrid: Visor Libros.
- RUBIO MARTÍN, M.^a (1992): «La obra literaria y sus límites: transtextualidad y transrealidad, dos formas de textualidad». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 237-242. Madrid: Visor Libros.
- RUIZ, E. (1992): *Hacia una semiología de la escritura*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Rupérez.
- SALABERT, P. (1992): «Sublimación de lo cotidiano. El hombre sin signos». *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), I, 235-243. Berlín: Mouton de Gruyter.
- SÁNCHEZ MECA, D. y DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., eds. (1992): *Filosofía y Literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica*. *Anthropos* 129 (número monográfico).
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. y CHICHARRO CHAMORRO, A., eds. (1992): *Francisco Ayala teórico y crítico literario*. Granada: Diputación Provincial.
- SIRVENT RAMOS, M.^a Á. (1990): *Roland Barthes. De las críticas de interpretación al análisis textual*. Alicante: Universidad.
- (1992): *La teoría textual barthesiana*. Murcia: Universidad.
- SUÁREZ DUQUE, V. (1992): «Heterotopía como ficción. El pensamiento del Afuera». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 259-265. Madrid: Visor Libros.

- URBINA FONTURBEL, R. (1992): «Aspectos pragmáticos en la reflexión teórico-literaria de Francisco Ayala». En *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro (eds.), 371-378. Granada: Diputación Provincial.
- URRUTIA, J. (1992): *Literatura y comunicación*. Madrid. Instituto de España/Espasa-Calpe.
- USANDIZAGA LLEONART, H. (1991): «La formación semiótica del lector escolar». *Signos* 3.
- UTRERA, R. (1987): *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1991a): «Hacia una nueva Teoría de la Comunicación (I)». *TTC. Revista de Información Bibliográfica en Teoría y Tecnología de la Comunicación* (Sevilla) O, 43-48.
- (1991b): «Hacia una estilística transtextual de la identidad y la diferencia». *Stylistica* 1, 23-31.
- (1992a): *El dinamismo textual. Introducción a la Semiótica transdiscursiva*. Sevilla: Cuadernos de Comunicación.
- (1992b): «Francisco Ayala: teoría literaria vs. teoría de la comunicación». En *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro (eds.), 109-123. Granada: Diputación Provincial.
- VERJAT, A., ed. (1989): *El retorno de Hermes: hermenéutica y ciencias humanas*. Barcelona: Anthropos.
- VICENTE GÓMEZ, F. (1992): «La relevancia de la semiótica de Ch. S. Peirce en la constitución de una pragmática de la literatura». *Signa* 1, 153-161.
- VILARNOVO, A. (1991): «Teorías explicativas de la coherencia textual». *Revista Española de Lingüística* 21.1, 125-144.
- VILLANUEVA, D. (1992a): «La fenomenología literaria de Francisco Ayala». En *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro (eds.), 167-177. Granada: Diputación Provincial.
- (1992b): *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España/Espasa-Calpe.
- (1992c): «Teoría Literaria y enseñanza de la literatura». *Ínsula*, 552, 1-2.
- WAHNON, S. (1992): «Una mirada crítica a la posmodernidad». *Ínsula* 552, 9-10. [Sobre *La posmodernidad* y *Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, de Iris M. Zavala.]
- YLLERA, A. (1992a): «La semiótica entre los discursos». En *Introducción a la semiótica*, A. Sánchez Trigueros y J. Valles Calatrava (eds.), 31-49. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- (1992b): «Juego de palabras/Juego de imágenes». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), II, 827-832. Berlín: Mouton de Gruyter.

1.2. Narrativa

- ALBALADEJO, T. (1992): *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A. (1992a): «Teoría narrativa y fabulación en Francisco Ayala». En *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro (eds.), 187-198. Granada: Diputación Provincial.

-
- (1992b): «La descripción insólita». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 517-523. Madrid: Visor Libros.
- ARA TORRALBA, J. C. y HÜBER TEICHGRÄBER, D. (1992): «Estrategias de la enunciación en las novelas de Juan Valera». *Revista de Literatura* 108, 599-618.
- ARIZA, M. (1992): «Estudios de variantes del cuento de Caperucita». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 525-536. Madrid: Visor Libros.
- BAAMONDE TRAVERSO, G. (1992): «Indianos y gachupines: Análisis intertextual». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 537-543. Madrid: Visor Libros. [Sobre *La Regenta* y *Tirano Banderas*.]
- BAÑOS, F. (1992): «El Arcipreste de Talavera como hagiógrafo (La moralización, más allá de la reprobación)». En *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, J. M. Lucía Megías et alii (eds.), I, 175-185. Alcalá de Henares: Universidad.
- BARRADO BELMAR, M.^a del C. (1992): «Marco Polo-Ítalo Calvino: Semiótica de las ciudades en *Le Città invisibili*». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 545-554. Madrid: Visor Libros.
- BARRIO MARCO, J. M. (1990): *Ernst Hemingway. Su dinámica narrativa*. Valladolid: Universidad.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (1990): «La enunciación narrativa: El narrador y la voz dual». *Tropelías* 1, 27-41.
- (1992): *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. y VARGAS GARCÍA, J. (1991): «El discurso del personaje en la novela galdosiana». *Revista de Literatura* 106, 513-534.
- BENÍTEZ, R. (1992): *La literatura española en las obras de Galdós (Función y sentido de la intertextualidad)*. Murcia: Universidad.
- BOBES NAVES, M.^a C. (1992a): «Filosofía y construcción de la novela». *Anthropos* 129, 50-55.
- (1992b): «Teorías sobre la novela en Francisco Ayala». En *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro (eds.), 23-38. Granada: Diputación Provincial.
- BOBES NAVES, J. (1992): «Los conceptos de tiempo y espacio en Francisco Ayala». En *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro (eds.), 321-334. Granada: Diputación Provincial.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (1992a): *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago: Universidad.
- (1992b): «Realidad, ficción y autobiografía: A propósito de Miguel de Castro». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 587-594. Madrid: Visor Libros.
- CÁCERES SÁNCHEZ, M. (1992): «Relato audiovisual y relato literario: para una narratología comparada». *Investigaciones Semióticas. IV*, I, 299-307. Madrid: Visor Libros.
- CARRERO ERAS, P. (1990): *Espanoles y extranjeros. Última narrativa. Estudios de crítica literaria*. Salamanca: Universidad.
- COBOS CASTRO, E. (1989): «Ductilidad y contingencias de la transtextualidad. Reflexiones en torno a *Al fin se paga todo* (María de Zayas), *L'Adultère innocent* (Scarron) y *Le Philtre* (Stendhal)». *Investigación franco-española* 1, 67-99.
- CRESPO MATELLÁN, S. (1992): «Descubrir/Describir/Narrar. La Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, de Bernal Díez del Castillo». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 999-1008. Madrid: Visor Libros.
-

- CRUZ GIRÁLDEZ, M. (1991): «Zumalacárregui de Galdós: estructura y sentido». *Revista de Humanidades* (UNED, Sevilla) 2, 111-131.
- CUESTA ABAD, J. M. (1991): «El *Quijote*, novela moderna (Algunas cuestiones de poética histórica)». *Epos* VII, 335-352.
- DÍAZ, E. (1989): «Estrategias narrativas en *Graffiti* de Julio Cortázar». *Romance Notes* 29, 99-106.
- (1990): «“Duelo” y “Viator”: ironía y parodia en los relatos de Juan Benet». *ALEC* 15, 13-28.
- (1992a): *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*. Madrid: Editorial Complutense.
- (1992b): «El espacio fantástico en dos narraciones benetianas: *TLB* y *Reichenau*». *Lucanor*, 55-63.
- DIEGO, R. de (1992): «Marguerite Duras: Más allá de la realidad o la invención de la literatura». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 605-613. Madrid: Visor Libros.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1992): «Teoría de los estilos en *Muertes de perro*». En *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro (eds.), 143-154. Granada: Diputación Provincial.
- ESPEJO CALA, C. (1992): «Las mil y una mentiras de Borges». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 629-632. Madrid: Visor Libros.
- EZAMA GIL, Á. (1988): «Juan Ochoa: hacia una comprensión del relato breve». *Estudios Humanísticos Filología* (León) 10, 163-186.
- (1992): *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza: Universidad.
- FORTES, J. A. (1990): *La nueva narrativa andaluza. Una lectura de sus textos*. Barcelona: Anthropos.
- GARCÍA COLLADO, M.^a Á. (1992a): «Modernidad de los tradicionales contadores de cuentos». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 615-621. Madrid: Visor Libros.
- (1992b): «Las modalidades factitivas en *El Buscón*». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), II, 693-698. Berlín: Mouton de Gruyter.
- GARCÍA LARRAÑAGA, M.^a A. (1991): «Las estructuras narrativas en *Clara d'Ellebeuse* y *Almaide d'Étremont* de Francis Jammes. Semejanzas y diferencias». *Cuadernos de Investigación Filológica* XVII, 19-33.
- GARCÍA RAMOS, J. M. (1982): *La narrativa de Manuel Puig*. La Laguna: Universidad.
- GARCÍA VELASCO, A. (1992): «El disputado voto del señor Cayo: Técnica narrativa, lenguaje y contemporaneidad». En *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, C. Cuevas García (ed.), 247-255. Barcelona: Anthropos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1992): «El discurso del tiempo en el relato de ficción». *Revista de Literatura* 107, 5-45.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1981): «El prólogo del *Cifar*: realidad, ficción poética». *Revista de Filología Española* LXI, 85-112.
- (1989a): «Terminología genérica en la *Estoria de España* alfonsí». *Revista de Literatura Medieval* I, 53-75.
- (1989b): «Historiografía medieval: constantes evolutivas de un género». En *Anuario de Estudios Medievales (Estudios ofrecidos a don Emilio Sáez, III)* 19, 3-15.

-
- (1992): «Géneros literarios en la *Estoria de España* alfonsí». En *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, J. M. Lucía Megías et alii (eds.), I, 383-393. Alcalá de Henares: Universidad.
- GONZÁLEZ LANDA, M.^a C. (1992): «Signos reiterados en *La soledad era esto*» [de J. J. Millás]. En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 633-642. Madrid: Visor Libros.
- GONZÁLEZ SALVADOR, A. (1988): «Anabase: analecture». *Anuario de Estudios Filológicos* 10.
- (1989): «Fantastique et fiction (*L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam I)». En *Villiers de l'Isle-Adam: l'home, la realitat, la ficció*, M. Giné i Janer (ed.), 199-209. Lérida: Publicacions del Estudi General de Lleida.
- GULLÓN, G. (1983): *La novela como acto imaginario*. Madrid: Taurus.
- GULLÓN, R. (1976): Edición de *La incógnita*, de B. Pérez Galdós. Madrid: Taurus.
- (1977): Edición de *Realidad*, de B. Pérez Galdós. Madrid: Taurus.
- GUTIÉRREZ, F. (1992): *Cómo leer a Juan José Millás*. Madrid: Júcar.
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, V. (1989): «*Les mots* de Sartre, psychoanalyse et intertextualité». *Estudios Franceses* 5, 97-102.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, C. y ESCUDERO MARTÍNEZ, C. (1986): *La narrativa lírica de Azorín y Miró*. Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- HERRERO, I. (1990): «L'ambigüité du point du vue dans *Ingénue Saxancour* de Rétif de la Bretonne». *Études Rétiviennes* 13, 21-40.
- HUICI, N. A. (1992): «Jorge Luis Borges, teoría y práctica de la intertextualidad». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 663-678. Madrid: Visor Libros.
- IBEAS VUELTA, N. (1991): «Tras las huellas del personaje ausente en la novela policíaca». *Stydivm. Filología* (Teruel) 7, 87-97.
- LEGUEN, B. (1992): «Les objets en tant que signes dans un roman de Balzac: *L'Interdiction*». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), II, 743-750. Berlín: Mouton de Gruyter.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, M.^a S. (1992): «La "Diferencia" de Robin Vote: Hacia una lectura deconstruccionista de *El Bosque de la Noche*» [de D. Barnes]. En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 679-683. Madrid: Visor Libros.
- LUENGO ALBURQUERQUE, E. (1989): *La literatura fantástica en Bélgica durante el siglo XX: las recurrencias narrativas*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- MARIÑO, A. (1989): «La trascendencia en lo fantástico». En *Villiers de l'Isle-Adam: l'home, la realitat, la ficció*, Marta Giné (ed.), 211-228. Lérida: Estudi General.
- MARTÍN MORÁN, J. M. (1992): *Semiótica de una traición recuperada. Génesis poética de «Reivindicación del conde don Julián»*. Barcelona: Anthropos.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, M. (1987-89): «La ironía y la sátira como estructura narrativa: J. Belda». *Estudios Románicos* (Murcia) 5 (*Homenaje al profesor Luis Rubio. II*), 807-833.
- MARTÍNEZ GALÁN, R. (1990): *Arte y técnica en la narrativa de Gabriel Miró («Nuestro padre San Daniel» y «El obispo leproso»)*. Cádiz: Universidad.
- MENA, J. C. (1992): «Aspectos de lo fantástico en la narrativa breve de Gonzalo Suárez: La resurrección». *Lucanor* 8, 65-91.
- MONTERREY RODRÍGUEZ, J. F. (1989): *La voz narrativa en las novelas de Muriel Spark*. La Laguna: Universidad. [Resumen de tesis de doctorado. Tesis de doctorado en microfichas.]
-

- MONTOLÍU DURÁN, E. (1992): *Gramática de la caracterización en Valle-Inclán. Análisis sintáctico, pragmático y textual de algunos mecanismos de caracterización*. Barcelona: PPU.
- MORA GONZÁLEZ, L. (1992): «Manhattan/Bronx, dos realidades neoyorquinas: El espacio narrativo en *The Bonfire of the Vanities*, de Tom Wolfe». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 691-697. Madrid: Visor Libros.
- NAVAJAS, G. (1985): «El diálogo y el yo en *Retahílas* de Carmen Martín Gaité». *Hispanic Review* 53.1, 25-39.
- (1986-87): «Retórica de la novela posmodernista española». *Siglo XX-20th Century* 4, 1-2, 16-26.
- (1987a): *Teoría y práctica de la novela posmoderna española*. Barcelona: Ediciones del Mall.
- (1987b): «La jerarquía, la letra y lo oral en *Paradox*, rey de Pío Baroja». *Modern Language Notes*, marzo, 255-273.
- NAVASCUÉS, J. de (1992): «*Adán Buenosayres*» una novela total (Estudio narratológico) [de Leopoldo Marechal]. Pamplona: EUNSA.
- ORTIZ, J. (1990): «Las funciones del discurso y sus consecuencias en *Trois Contes* de Flaubert». *Textos*, 65-83.
- PAREDES NÚÑEZ, J. (1984): «El término "cuento" en la literatura románica». *Bulletin Hispanique* 86, 435-51.
- (1986): «"Novella". Un término y un género para la literatura románica». *Revista de Filología Románica* 4, 125-140.
- (1988): «Del cuento y sus desenlaces». *Lucanor. Revista del cuento literario*, mayo, 103-114.
- (1992a): «La estructura del cuento medieval: el marco narrativo». En *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, J. M. Lucía Megías et alii (eds.), II, 609-618. Alcalá de Henares: Universidad.
- (1992b): «El sentido de estructura narrativa en Francisco Ayala: el relato breve». En *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro (eds.), 179-186. Granada: Diputación Provincial.
- PAREDES NÚÑEZ, J., ed. (1986): *Formas narrativas breves en la literatura románica medieval: problemas de terminología*. Granada: Universidad.
- PARRILLA GARCÍA, C. (1992a): «La narratio en la *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*». En *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, J. M. Lucía Megías et alii (eds.), II, 619-629. Alcalá de Henares: Universidad.
- (1992b): «"Acrescentar lo que de suyo está crecido": El cumplimiento de Nicolás Núñez». En *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, R. Beltrán et alii (eds.), 241-253. Valencia: Universitat.
- PAZ GAGO, J. M.^a (1992): «Realismo, realidad y ficción realista». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 707-711. Madrid: Visor Libros.
- PELÁEZ BENÍTEZ, D. (1992): «Funciones del narrador en la *Crónica* de don Álvaro de Luna». En *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, J. M. Lucía Megías et alii (eds.), II, 631-641. Alcalá de Henares: Universidad.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, A. S. (1992): «Poética de lo imaginario y héroe novelesco: Hermes en la novela *Vidas y fugas de Fanto Fantini*, de Alvaro Cunqueiro». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 713-722. Madrid: Visor Libros.

- PÉREZ PÉREZ, J. J. (1989): *Los cuentos de Mario Benedetti*. La Laguna: Universidad. [Resumen de tesis de doctorado y Tesis de doctorado en microfichas.]
- PÉREZ PÉREZ, M.^a C. (1992): «A través del cuerpo. Metonimia y ensoñación». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 723-732. Madrid: Visor Libros. [Sobre tres novelas de G. Bernanos.]
- PÉREZ PRIEGO, M. Á. (1992): «La escritura proverbial de Santillana». En *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, J. M. Lucía Megías et alii (eds.), II, 643-651. Alcalá de Henares: Universidad.
- POPA-LISSEANU, D. (1992): «Cuando las piedras hablan». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), II, 751-758. Berlín: Mouton de Gruyter.
- POSADA ALONSO, C. (1992): «El circuito de la comunicación en el relato». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), II, 647-656. Berlín: Mouton de Gruyter.
- POZUELO YVANCOS, J. M.^a (1990): «Tetralogía de la soledad: Introducción a la narrativa de Javier Tomeo». *Tropelías* 1, 177-198.
- PRADO, J. del (1988a): Introducción a la edición de *Un amor de Swann*. Madrid: Cátedra.
- (1988b): «Proust y la necesidad hermenéutica». *Barcarola* 29, 159-183.
- PRIETO GRANDE, M.^a (1992): «Las reglas del juego: Una lectura lúdica de Julio Cortázar». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 733-740. Madrid: Visor Libros.
- RAMÓN TRIVES, E. (1979): «*San Manuel Bueno, mártir*, de don Miguel de Unamuno: Análisis macrosémico-predicatorial». En su obra, *Aspectos de semántica lingüístico-textual*. Madrid: Istmo.
- RECIO MIR, A. (1992): «*San Manuel Bueno, mártir*: Variantes textuales, análisis y valoración». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 741-754. Madrid: Visor Libros.
- RIBERA LLOPIS, J. M. (1992): «Intertextualidad y literariedad: las *Cròniques* catalanas, texto confluyente». En *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, J. M. Lucía Megías et alii (eds.), II, 683-690. Alcalá de Henares: Universidad.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, C. (1992): «Tipología estructural y contaminación genérica en las *Pasiones*». En *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, J. M. Lucía Megías et alii (eds.), II, 723-744. Alcalá de Henares: Universidad.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (1992): «Imagen, hipertelia y semiosis en Góngora y Lezama». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 755-761. Madrid: Visor Libros.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M. (1990): «Mundo ficcional y mundo real efectivo en *La balsa de piedra* de José Saramago». *Tropelías* 1, 215-218.
- ROMERA CASTILLO, J. (1992): «Semiótica literaria y teatral en España: Addenda bibliográfica IV». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 1043-1055. [«Narrativa», 1046-1050.]
- RUANO LEÓN, J. (1991-92): «Narratividad y discursividad. *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina». *Almirez* (UNED, Córdoba) 1, 22-31.
- RUBIO MONTANER (1991): «La tercera persona desde la focalización interna: su equivalencia con la narración en primera persona». *Epos* VII, 235-257.

- (1992): «Equivalencias entre primera y tercera personas en la función narrativa». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 981-988. Madrid: Visor Libros.
- RUIZ GRANDA, E. (1992): «Logique narrative et temporalité». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), I, 507-512. Berlín: Mouton de Gruyter.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, A. (1992): «El mito de Dánae: Un ejemplo en la novela erótica». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 775-783. Madrid: Visor Libros. [Sobre *Un hombre solo*, de Rafael López de Haro.]
- SÁNCHEZ GARCÍA, E. (1992): «Visiones del Mediterráneo en el siglo XVI (La *Suma de Geografía* y *El viaje de Turquía*)». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 1015-1024. Madrid: Visor Libros.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. (1992): «La carnavalización en la crítica y en la narrativa de Francisco Ayala». En *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro (eds.), 301-319.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1992): «El comentario textual como procedimiento narrativo: el narrador-crítico de *El Hechizado*». En *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, 275-285. Granada: Diputación Provincial.
- SEGARRA MONTANER, M. (1992): «Los símbolos de la verticalidad en la obra de Henri Michaux». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 785-794. Madrid: Visor Libros.
- SENBRE, R. (1992): «Teoría y práctica de la novela en Francisco Ayala». En *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro (eds.), 391-403. Granada: Diputación Provincial.
- SERRANO ALONSO, J. (1992): «Una aproximación a los cuentos de Valle-Inclán». *Ínsula* 552, 8-9. [Sobre *Narraciones breves de Ramón del Valle-Inclán*, de R. Alicia Ramos y *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica*, de Luis T. González del Valle.]
- SERRANO SANZ, E. (1992): «Genotexto y fenotexto (Desde el relato del Génesis a los actuales contextos)». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 795-801. Madrid: Visor Libros.
- SOLÁ SOLÉ, P. (1989): «La enunciación en *L'Intersigne* de Villiers». En *Villiers de l'Isle-Adam: l'home, la realitat, la ficció*, M. Giné i Janer (ed.), 135-144. Lérida: Estudi General de Lleida.
- SOTELO VÁZQUEZ, A. (1992): «Hacia un estudio formal de la narrativa del siglo XIX». *Ínsula* 546, 5-6.
- SPANG, K. (1991): «Novela y metanovela. Observaciones acerca de *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester». *Revista de Literatura* 106, 555-583.
- SUÁREZ, M.^a P. (1992): «El espacio como soporte de la acción. El episodio de Gauvain en *Le conte du Graal*». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 251-254. Madrid: Visor Libros.
- SUÁREZ COALLA, F.^a (1992): «El suspense en la ficción literaria». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 803-808. Madrid: Visor Libros.
- URBINA, E. (1991): *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*. Barcelona: Anthropos.
- URRUTIA, J. (1977): «Introducción» a la edición de *La familia de Pascual Duarte*, de C. J. Cela. Barcelona: Planeta.
- (1991): «Estructura, significación y sentido de *La voluntad*». En *Dai Modernismi alle Avanguardie* (Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani), C. Prestigiacomo y M.^a C. Ruta (eds.), 41-52. Palermo: Flaccovio Editore.

- USANDIZAGA, H. (1992): «Las figuras espaciales en un relato de J. M. Arguedas: Arquetipos de la verticalidad y dualismo andino». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 837-843. Madrid: Visor Libros.
- VALLES CALATRAVA, J. (1992): «Cuento y novela en Francisco Ayala: similitudes y diferencias». En *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro (eds.), 379-388. Granada: Diputación Provincial.
- VARIOS AUTORES (1987): *La narrativa: cinema y literatura*. Barcelona: Fundació Caixa Pensions.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1992): «Semiótica del encubrimiento/Semiótica del descubrimiento». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II; 1033-1039. Madrid: Visor Libros.
- VIÑUALES, P. P. (1992): «Mi entierro de Clarín: un cuento raro». *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante* 8, 193-206.
- YLLERA, A. (1992): «¿Reinventar la cultura o descubrir al otro?» En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 267-274. Madrid: Visor Libros. [Analiza varios textos narrativos.]

1.3. Poesía

- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A. (1992): «Análisis textual de "La aurora" de Lorca». En *Introducción a la semiótica*, A. Sánchez Trigueros y J. Valles Calatrava (eds.), 95-115. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- ANSÓN ANADÓN, A. (1991): «Cinepoema: secuencias de un sueño de vanguardia». *Iris* (Montpellier), 1-14.
- (1992a): «L'écriture des objets. Poésie et image de l'avant-garde». *Mélusine (Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme)* XIII, 309-317. [N.º monográfico sobre *Le surréaliste et son psy*, coordinado por Anne-Marie Amiot y editado en París: L'Age d'Homme.]
- (1992b): «Imágenes y tempos. Poesía cinematográfica». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 285-291. Madrid: Visor Libros.
- BARRERA LÓPEZ, J. M.^a (1992): «Pragmática del signo poético en Juan de Mena». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 555-561. Madrid: Visor Libros.
- BELLIDO NAVARRO, P. (1992): «Transtextualidad en la poesía de Blas de Otero». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 563-571. Madrid: Visor Libros.
- BRUÑA CUEVAS, M. (1992): «Los mensajes escritos en la literatura medieval francesa». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 573-585. Madrid: Visor Libros.
- CAMARERO, J. (1989a): «Les hétérogrammes de Georges Perec, contrepoint formel du lyrisme». *Queste* 4, 49-65.
- (1989b): «Un cas d'intertextualité inscriptive dans *La vie mode d'emploi* de Georges Perec». *Cuadernos de Filología Francesa* 3, 25-38.
- CARDONA, Á. (1992): «Introducción al estudio de los signos temporales en la lengua poética: hacia un nuevo planteamiento en el estudio de los géneros literarios». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 595-604. Madrid: Visor Libros.
- DÍAZ NAVARRO, E. (1989): «Algunos aspectos formales y conceptuales en la Égloga III de Garcilaso». *Explicación de Textos Literarios* 18, 17-25.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1992a): «Semiótica de la poesía». En *Introducción a la semiótica*, A. Sánchez Trigueros y J. Valles Calatrava (eds.), 71-94. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- (1992b): «Razones para la oscuridad poética». *Revista de Literatura* 108, 553-573.
- DOMÍNGUEZ REY, A. (1992): «Lenguaje como figura. Análisis semiótico de un poema». *Signa* 1, 179-187.
- GARCÍA BERRIO, A. (1987): «¿Qué es lo que la poesía es?». *Lingüística Española Actual* IX (2), 177-188.
- (1989): «La lecture lyrique». *Versus* 52-53, 71-80.
- (1990): «Cuadros y poemas: Una síntesis de reflexión metodológica sobre la obra de Luis Feito». *Tropelias* 1, 105-133.
- GIRÓN ALCONCHEL, J. L. (1989a): *Las formas del discurso referido en el «Cantar de Mio Cid»*. Madrid: Real Academia Española.
- (1989b): «Enunciación y estilo épico en el *Libro de buen amor*: algunos aspectos de la polifonía textual». *Dicenda* 8, 53-70.
- (1992): «Sobre la lengua poética de Berceo: el estilo indirecto libre en *Los Milagros*». En *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, J. M. Lucía Megías et alii (eds.), I, 367-381. Alcalá de Henares: Universidad.
- GORDILLO VÁZQUEZ, M.^a C. y MURO MELÉNDEZ-VALDÉS, M.^a P. (1992): «Análisis de los “círculos” en Juan de Mena». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 643-648. Madrid: Visor Libros.
- LÓPEZ-CASANOVA, A. (1992): «Construcción imaginativa en las *Coplas* de Jorge Manrique». En *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, R. Beltrán et alii (eds.), 197-202. Valencia: Universitat.
- MAESTRO, J. G. (1992): «Pragmática de la lírica: Teoría de las instancias poéticas (El sujeto interior)». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 149-160. Madrid: Visor Libros.
- MURO MELÉNDEZ-VALDÉS, P. y GORDILLO VÁZQUEZ, M.^a C. (1992): «Transferencias expresivas en poesía». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 699-706. Madrid: Visor Libros.
- NOGUEROL, F.^a (1992): «El grado pleno de la escritura (Análisis semiótico de un texto de Joaquín Sabina)». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 429-435. Madrid: Visor Libros.
- NÚÑEZ RAMOS, R. (1992): *La poesía*. Madrid: Síntesis.
- REYES CANO, R. (1992): «Garcilaso desde la intertextualidad». *Ínsula* 552, 3. [Sobre *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*, de Antonio Gargano.]
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (1992a): «“Romance de la luna, luna”». En *Federico García Lorca. Perfiles críticos*, K. Reichenberger y A. Rodríguez López-Vázquez (eds.), 81-87. Kassel: Reichenberger.
- (1992b): «Imagen, hipertelia y semiosis en Góngora y Lezama». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 755-761. Madrid: Visor Libros.
- ROMERA CASTILLO, J. (1992): «Semiótica literaria y teatral en España: Addenda bibliográfica IV». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 1043-1055. [«Poesía», 1051-1052.]
- USANDIZAGA, H. (1992): «Discours poétique et distance énonciative». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), I, 215-220. Berlín: Mouton de Gruyter.

2. SEMIÓTICA TEATRAL

- ALBERT GALERA, J.^a (1992): «Mundos dominantes en la obra de García Lorca (*La casa de Bernarda Alba*)». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 277-284. Madrid: Visor Libros.
- ALONSO ALDAMA, J. A. (1992): «Un problema de interacción: hacer-creer y hacer-hacer en *La Celestina*». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), II, 687-692. Berlín: Mouton de Gruyter.
- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A. (1992): «Hétérogénéité et théâtralité». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), II, 1155-1162. Berlín: Mouton de Gruyter.
- BELLIDO NAVARRO, P. (1991): «Texto dramático y visión del mundo en los dramas socialistas de principios de siglo». *Stylistica* 1, 57-70.
- BERENGUER, Á. (1992): «El teatro y la comunicación teatral». *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 1, 155-179.
- BOBES NAVES, M.^a C. (1990): «Cómo está construida *La dama duende*, de Calderón». *Tropelias* 1, 65-80.
- CANO GALIANA, J. (1992a): «Lectura de signos en *Tres sombreros de copa* de M. Mihura (Aplicación del concepto de interpretante)». *Signa* 1, 189-200.
- (1992b): «*Los intereses creados* de Benavente como obra simbólica». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 309-317. Madrid: Visor Libros.
- (1992c): «La semiosis en el drama moderno». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), II, 1177-1182. Berlín: Mouton de Gruyter.
- CANTALAPIEDRA, F. (1992a): «“Desflorar el honor” del post-teatro: Análisis semiótico». *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 1, 227-248.
- (1992b): «Semiótica y problemas de atribución textual». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 59-68. Madrid: Visor Libros.
- CANTOS PÉREZ, A. (1992): «Análisis comparativo entre *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant y *La diligencia*, de John Ford». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 319-325. Madrid: Visor Libros.
- CARO VALVERDE, M.^a T. (1992): «El otro en el texto (La escena de *Las ruinas circulares*)». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 327-335. Madrid: Visor Libros.
- CORREA COBANO, C. (1992): «El teatro del vértigo: sobre la “puesta en escena” de *Hamlet Machine*, de Heiner Müller». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 347-354. Madrid: Visor Libros.
- DELGADO, A. (1990): «Texto dramático y voz narrativa». *K 10. Estudios de Lengua y Literatura Francesas* (Univ. de Cádiz) 4, 19-34.
- DIEGO, F. de (1992): «Autonomía del discurso didascálico en el teatro español del siglo XX». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A. Vilanova (ed.), II, 1713-1719. Barcelona: PPU.
- DOMÉNECH, R. (1983): «El espacio escénico en las *Comedias bárbaras*». En *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, 157-170. Madrid: Cátedra.
- (1986): «Realidad y misterio (Notas sobre el espacio escénico en *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*)». *Cuadernos Hispanoamericanos* 433-436, 293-310.
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, J. M.^a (1992): «Aproximación al teatro de aglomeración». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 373-377. Madrid: Visor Libros.

- FERRER VALLS, T. (1992): «El espectáculo profano en la Edad Media: Espacio escénico y escenografía». En *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, R. Beltrán et alii (eds.), 307-322. Valencia: Universitat.
- GARAMENDI AZCORRA, M.^a A. (1991): *El teatro popular vasco (Semiótica de la representación)*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa («Anejos del Anuario del Seminario de Filología Vasca», 21).
- GORDILLO ÁLVAREZ, I. (1992): «Tres crónicas de una muerte anunciada. Discurso literario, filmico y teatral». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 397-403. Madrid: Visor Libros.
- GUARINOS, V. (1992a): *Teatro y televisión*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro/Alfar.
- (1992b): «Relación y discurso espectaculares de televisión». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 405-410. Madrid: Visor Libros.
- GUTIÉRREZ, F. y FUENTE, R. de la (1992): *Cómo leer a Antonio Buero Vallejo*. Madrid: Júcar.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, F. (1990): «El espacio y el tiempo teatrales: Propuesta de acercamiento semiótico». *Tropelias* 1, 135-149.
- HERMENEGILDO, A. (1987): «Conflicto dramático vs. liturgia en el teatro medieval castellano». En *Studia Hispanica Medievalia*, L. Teresa Valdivieso y J. H. Valdivieso (eds.), 51-59. Buenos Aires.
- (1992a): «Dramaticidad textual y virtualidad teatral: el fin de la Edad Media castellana». En *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Luis Quirante Santacruz (ed.), 99-113. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Diputación/Ajuntament d'Elx.
- (1992b): «Tello y la voz de la razón: El gracioso en *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A. Vilanova (ed.), II, 993-1004. Barcelona: PPU.
- HORMIGÓN, J. A. (1991): *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- LARA GARRIDO, J. (1989): «Teatro y espacio escénico en Lope de Vega (La primera comedia: 1579-1597)». En *La escenografía del teatro barroco*, A. Egido (ed.), 91-126. Salamanca: Universidad.
- LÁZARO CARRETER, F. (1987): «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega». En *«El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega*, VV. AA., 34-37. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ-PEÑUELA VIRSEDA, A. (1991): «Las acotaciones de Rosso di San Secondo a su *Marionette, che passione!*». *Epos* VII, 455-471.
- MIGUEL Y CANUTO, J. C. de (1992): «Notas para una gramática peremiológica de los entremeses del barroco español». *Lingua e Stile* XXVII (1), 47-75.
- MORALES ARTOLA, R. (1992): «Teatro y realidad: textos espectaculares». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 423-427. Madrid: Visor Libros.
- NÚÑEZ RAMOS, R. (1992): «La comunicación teatral». En *Introducción a la semiótica*, A. Sánchez Trigueros y J. Valles Calatrava (eds.), 51-69. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- OLEZA, J. (1986): «La propuesta teatral del primer Lope de Vega». *Teatro y prácticas escénicas. II. La comedia*, VV. AA., 251-308. Londres: Tamesis Books.
- PÉREZ, M. (1992a): «Las teorías teatrales durante el período de la transición política». *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 1, 107-113.
- (1992b): «Escenografías post-teatrales. Una visión inédita del texto teatral». *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 1, 181-200.

- PÉREZ BOWIE, J. A. (1992): «Mecanismos de titulación en el teatro de humor de la preguerra (Aproximación semiótica)». En *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, D. Dougherty y M.^a F. Vilches de Frutos (eds.), 31-43. Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera.
- RIQUELME POMARES, J. (1990): *El teatro de Miguel Hernández*. Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».
- (1992): «Bases de una propuesta de aproximación semiótica al teatro alegórico y social de Miguel Hernández». En *Estudios sobre Miguel Hernández*, F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), 377-399. Murcia: Universidad.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (1992): «Mythe et sémiosis: Don Juan garañón/Don Juan burlador». En *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, G. Deledalle (ed.), II, 699-704. Berlín: Mouton de Gruyter.
- ROMERA CASTILLO, J. (1992): «Semiótica literaria y teatral en España: Addenda bibliográfica IV». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), II, 1043-1055. [«Teatro», 1052-1055.]
- RUBIERA FERNÁNDEZ, J. (1992): «Japón y Occidente: ver y no ver el No». En *Investigaciones Semióticas. IV*, AES (ed.), I, 499-504. Madrid: Visdor Libros.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1989): «Anotaciones para el comentario de obras dramáticas». En *Actas III Jornadas Didácticas de Lengua y Literatura para Profesores de Enseñanza Secundaria*, VV.AA., 81-114. Lleida: Seminario Permanente de Lengua y Literatura Castellanas.
- RUIZ RAMÓN, F. (1978): *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra.
- (1989): «Valle-Inclán y el teatro público de su tiempo: los signos de la diferencia». *Bulletin Hispanique* 91, 137-138.
- (1992): «Espacio dramático/Espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales». En *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, D. Dougherty y M.^a F. Vilches de Frutos (eds.), 23-29. Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera.
- SALVAT, R. (1987a): «Buero desde la representación escénica». En *Antonio Buero Vallejo. Premio de literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes» 1986*, VV.AA., 42-46. Barcelona/Madrid: Anthropol/Ministerio de Cultura.
- (1987b): «El lenguaje escénico de Buero Vallejo». En *Buero Vallejo. Cuarenta años de teatro*, M. de Paco (ed.), 19-42. Murcia: Obra Cultural de Caja Murcia.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1992): «La poética del silencio». *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 1, 75-86.
- SIRERA, J. LI. (1992): «Sobre la estructura dramática del teatro medieval: el caso de *El auto de la huida a Egipto*». En *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, J. M. Lucía Megías et alii (eds.), II, 837-855. Alcalá de Henares: Universidad.
- TORDERA, A. (1987): «Crónica y lectura escénica de *El sueño de la razón*». En *Buero Vallejo. Cuarenta años de teatro*, M. de Paco (ed.), 65-77. Murcia: Obra Cultural de Caja Murcia.
- URRUTIA, J. (1977): «Estructuras cinematográficas en obras literarias (Acercamiento a una semiótica comparada)». *Cinema* 2002 27, 33-36.
- (1989): «Poder y sumisión del villano rico: Un conflicto dramático». En *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, A. Sotelo y M. Carbonell (eds.), 725-738. Barcelona: Universidad.
- VARIOS AUTORES (1992): *Dramaturgia e espectáculo* (Actas 1.^{er} Congreso Luso-Espanhol de Teatro). Coimbra.

RESEÑAS

**LUIS BELTRÁN ALMERÍA:
PALABRAS TRANSPARENTES. LA CONFIGURACIÓN
DEL DISCURSO DEL PERSONAJE EN LA NOVELA
MADRID: CÁTEDRA. 1992**

Éste es el primer libro que publica el joven profesor de la Universidad de Zaragoza Luis Beltrán Almería. Se trata, como su título indica, de un estudio del discurso del personaje en la novela enfocado desde una perspectiva indudablemente novedosa, pues el objetivo final de la investigación de Beltrán es demostrar que las voces y pensamientos de los personajes se expresan por medio de *palabras transparentes*, siguiendo un método ya utilizado hace sesenta años por M. Bajtín y V. N. Voloshinov y que Beltrán intenta ahora actualizar, demostrando su utilidad y contribuyendo así a una valoración más justa del pensamiento de estos dos teóricos soviéticos que no siempre fue entendido cabal y completamente, quizás por su carácter excesivamente renovador y plural.

Pero como al lector no le será difícil sospechar, este libro es también una réplica a *Transparent Minds*¹ de Dorrit Cohn, basada en el hecho de que Cohn, presa de un excesivo empirismo, centra su análisis en la expresión del pensamiento de los personajes por considerar que éste constituye el núcleo de la atención de la novela moderna. Frente a esta visión reduc-

¹ D. Cohn (1978): *Transparent Minds*. Princeton-N. Jersey: Princeton University Press.

cionista, el libro de Beltrán pretende restaurar el equilibrio entre la representación de voz y pensamiento a partir de una concepción enunciativa del discurso y dialógica de la novela, heredera directa del pensamiento de Bajtín y Voloshinov. Esto determina un tipo de análisis que pasa por considerar el enunciado como producto de la experiencia histórica del autor, de forma que el discurso del personaje no sólo transparentará las actitudes vitales del ser de ficción sino también las de su autor.

A partir de esta consideración dialógica del discurso narrativo Beltrán deduce dos series de categorías, compositivas y arquitectónicas, que nos permiten estudiar la estructura de la novela desde la doble perspectiva de su historicidad y de su significado. Así, en la segunda parte del libro se analiza el desarrollo de estas categorías siguiendo su evolución a lo largo de la historia de la novela española, aunque con frecuencia se recurre a ejemplos de otras literaturas (francesa e hispanoamericana, sobre todo) con la pretensión de una mayor claridad, lo que dificulta en cambio la posibilidad de que el lector saque como conclusión una visión diacrónica y coherente de los cambios experimentados por el género en el ámbito de la literatura española. En todo caso, serían bien acogidos por el lector más estudios tan detallados como el que hace del origen y evolución del *monólogo citado* en ese contexto (vid. pp. 127-147).

Beltrán intenta evitar las interpretaciones de índole estructuralista que olvidan la dimensión histórica del discurso y que gramaticalizan en exceso el discurso narrativo como resultado de la aplicación de metodologías con una excesiva (y exclusiva) fundamentación lingüística, pero tampoco cae en la trampa de la solución escéptica tipo Danon-Boileau/Bouscaren², que deja sin resolver muchos problemas, aunque le reconoce a estos autores (y a otros que apuestan por enfoques de este tipo) el mérito de aportar «un clima de aire fresco al enrarecido clima de la reproducción del discurso ajeno». Por el contrario, la concepción del papel del discurso ajeno en la novela que Beltrán propone en este libro aspira a ser plenamente histórica en tanto que enunciativa, lo que implica la sustitución de las categorías gramaticales «tradicionales» por otras emanadas del propio discurso narrativo, así como la de ciertas categorías estructurales que demostraron ampliamente sus limitaciones funcionales por otras de índole enunciativa, estrechamente vinculadas a una consideración dialógica del discurso narrativo.

Consciente de la necesidad de encuadrar su propuesta dentro del marco epistemológico que la genera y precisamente para evitar que el lector la reciba como una tipología más, Beltrán dedica el capítulo I del libro a explicar su propia teoría del sujeto de la enunciación, el concepto de discurso literario (y opino que su distinción entre géneros primarios y secun-

² L. Danon-Boileau/J. Bouscaren (1984): «Pour en finir avec Procuste». *Langages* 73.

darios, de inspiración bajtiniana, se beneficiaría mucho de las aportaciones de Walter Mignolo³), su dimensión narrativa y, como resultado de esta dimensión, la disociación del sujeto en un sujeto enunciativo y otro cognitivo, con la que pretende resolver los problemas suscitados por la voz dual, es decir, por la evidencia de que toda frase narrativa nos enfrenta con el doble problema de dilucidar ¿quién habla? y ¿quién ve?. Al mismo tiempo, Beltrán hace también una breve revisión crítica de las tipologías propuestas por Tamir y Benveniste, y alude de forma más superficial a las de Genette, Banfield y otros.

En el capítulo II se aborda ya la descripción de las leyes de la enunciación enunciada que determinan la configuración del discurso ajeno en la narrativa, basándose en la distinción bajtiniana entre categorías arquitectónicas, de índole formal o propiamente estética, y categorías compositivas o propias del material verbal que constituye los géneros del discurso. Las formas compositivas serían aquellas que nos permiten describir las distintas posibilidades enunciativas que para la materialización del discurso referido podemos registrar en la novela. Pero la principal novedad del estudio de Beltrán reside en la atención que le presta a las categorías arquitectónicas, hasta ahora ignoradas sistemáticamente en los estudios del discurso ajeno (excepto en Voloshinov). La importancia que se le concede a estas vendría dada por el hecho de que expresan los diferentes tipos de comprensión activa del discurso personal y su evolución a lo largo de la historia. Estos tipos dependen de la posición ideológica que el artista adopta ante el mundo y que define, entre otros aspectos del discurso literario, los modos de reproducción del discurso ajeno. Así, después de analizar la propuesta de clasificación de las tendencias de percepción del discurso ajeno en la narración realizada por Voloshinov en 1929⁴ y de rechazarla por no distinguir entre elementos compositivos y *arquitectónicos*, Beltrán aborda la labor de establecer su propia tipología pero interrelacionándola con la de las categorías compositivas que ya formulara previamente.

Para evitar el riesgo de quedar atrapados en el dominio de lo puramente mecánico como consecuencia de limitarnos a una simple tipologización de las categorías compositivas (riesgo este que, en mi opinión, amenazaría también en caso de limitación a las arquitectónicas), Beltrán introduce la noción de *tendencia perceptiva* que nos permitirá apreciar la multitud de concepciones artísticas que se expresan en la novela, siempre desde una interpretación social y no individual de la relación dialógica entre el YO y el OTRO. En consecuencia, clasifica en seis las fases perceptivas del discurso ajeno: objeto-analítica, verbal-analítica, particularizadora o mixta (estas tres ya habían sido señaladas por Voloshinov), objeto-sintética, verbal-

³ W. Mignolo (1978): *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.

⁴ Vid. V. N. Voloshinov (1929): *Marksizm i filosofija jazyka: Osnovnye problemy sociologicheskogo metoda v nauke o jazyke*. Leningrado: Priboj.

sintética y consonante. La adjudicación a una u otra categoría se hará en función de cuál sea el objetivo central de atención (temático, lingüístico...) y de la actitud que el sujeto cognitivo del autor adopte ante el discurso de los personajes. El capítulo II y la primera parte del libro se cierran con un interesante y desafortunadamente breve párrafo en el que se intenta esbozar una correspondencia entre las antedichas fases perceptivas y las tendencias ideológicas dominantes en cada época. Hay que lamentar su brevedad y superficialidad, pues en el conjunto del libro se nota la falta de más intentos de este tipo, sobre todo después de las expectativas generadas por el autor en el lector al plantear este tipo de conclusiones como uno de los principales objetivos de su investigación.

En la segunda parte, Beltrán aborda ya el análisis concreto de las diversas técnicas utilizadas por la novela española para reproducir el discurso ajeno, partiendo de la doble distinción entre narrativa impersonal (en 3.^a persona) y narrativa personal (en 1.^a persona) y entre *voz* y *pensamiento*. Del estudio de las técnicas llama la atención la importancia que Beltrán le concede al *diálogo* como categoría compositiva escasamente estudiada, comparando sus conclusiones con las de Cohn. Esta autora se convertirá en inexcusable punto de referencia, bien para utilizar sus análisis como punto de partida (*vid.*, por ejemplo, el epígrafe «Narrativa personal y género narrativo» y, por supuesto, el análisis de las categorías de la *psiconarración*, *monólogo citado* y *monólogo narrado*), bien para discrepar de ellos abiertamente como, por ejemplo, en lo que respecta a su distribución bipolar de los monólogos (*vid.*, p. 176) o a la definición del *monólogo citado* que Cohn realiza a partir de su lectura del psicólogo ruso L. S. Vygotski.

En general, Beltrán aprovecha sus discrepancias con Cohn para distanciarse de un tipo de análisis (representado por su obra) excesivamente casuístico y empírico, desentendido de la observación atenta del entramado categorial enunciativo. Curiosamente, a pesar de ser consciente de que el estudio del *narrador testigo* es una de las lagunas de la tipología de Cohn, Beltrán le dedica escasamente una página y justifica tan limitada atención con el argumento de que se trata de una categoría que no plantea grandes problemas enunciativos. Frente al breve espacio que se le concede al tratamiento de esta cuestión, sorprende el prolijo resumen crítico del trabajo del M. Lips⁵ sobre la evolución histórica del discurso indirecto libre, claramente descompensado por su extensión respecto al resto del libro. Por otra parte, ante la insistencia de Cohn en que el tratamiento del tiempo es el criterio más apropiado para definir el *monólogo-memoria* frente al *monólogo autobiográfico*, Beltrán defiende criterios genéticos y constituyentes; en mi opinión, quizá sería más coherente establecer esta distinción en función de la actitud discursiva del enunciador, lo que implicaría una mayor presencia del criterio enunciativo y, por lo tanto, una mayor coherencia con

⁵ M. Lips (1926): *Le style indirect libre*. París: Payot.

los objetivos generales del libro (*vid.*, p. 190), pues ese lugar secundario, al que a veces se relega la consideración enunciativa del discurso narrativo, es una de las grandes contradicciones que afectan a la valoración de conjunto de este trabajo.

En definitiva, el análisis de Beltrán pretende mantenerse fiel al modelo bajtiniano y superar el rígido esquematismo que hace de las formas discursivas fórmulas gramaticales para comenzar a valorarlas como «unidades vivas del entramado textual», intentando encuadrar el estudio de la enunciación ajena en el marco de la Historia. Así, con la distinción entre formas arquitectónicas y compositivas Beltrán pretende evitar el riesgo de caer en el mecanicismo formalista. El objetivo final de su trabajo será conseguir una caracterización de los diferentes tipos de *enunciación relatada* que se definirán en función de las distintas tendencias perceptivas a las que nos referimos con anterioridad. Pero la articulación de las categorías arquitectónicas y compositivas no está lo suficientemente lograda, si tenemos en cuenta que la pretensión última de este estudio es detectar la dimensión histórica del género narrativo a partir de las formas arquitectónicas, sensibles a los más mínimos cambios históricos, y utilizarlas como base para entender la evolución de las formas compositivas. La profunda y demorada caracterización de las segundas hace que con frecuencia se pierda la perspectiva de la tendencia perceptiva que las determina. Por otra parte, no se llega a conseguir una visión diacrónica de la evolución del género (se nota la falta, por ejemplo, de la documentación sistemática del momento en que aparecen las distintas formas), pues las referencias históricas resultan excesivamente puntuales y parecen hechas por compromiso, aunque posiblemente estos defectos sean consecuencia del procedimiento de presentación del material. Quizá es el afán de lograr una argumentación ordenada y sistemática lo que, en última instancia, le impide a Beltrán conseguir plenamente uno de sus principales y para el lector más atractivos objetivos: el de demostrar la viabilidad de un método que nos permita «sentir el latido de la Historia en los textos literarios».

DOLORES VILAVEDRA
(Universidad de Santiago)

**MARÍA ÁNGELES RODRÍGUEZ GONZÁLEZ:
LENGUAJE DE SIGNOS
MADRID: CONFEDERACIÓN NACIONAL DE SORDOS
DE ESPAÑA/FUNDACIÓN ONCE. 1992**

Según las últimas estadísticas, en España hay 120.000 sordomudos. A pesar de los esfuerzos bien intencionados de las autoridades pertinentes, dentro del sistema educativo el sordo no goza de igualdad de oportunidades. El método oral que priva en la educación de los sordos desde 1880 y el deseo de integrar a los niños sordos primero en las aulas y luego en la sociedad hacen caso omiso de sus circunstancias y necesidades especiales; el resultado es que entre un setenta y un ochenta por ciento de estos ciudadanos sólo tienen estudios primarios. Incluso en este nivel, como los niños sordos estudian los mismos libros que sus compañeros oyentes, las diferencias entre la sintaxis del español y el lenguaje de signos español (LSE) únicamente sirven para dificultar el proceso de aprendizaje, ya que los niños sordos no siempre tienen los conocimientos necesarios para interpretar sus libros de texto. Por otra parte, los sordos tampoco comprenden el avance del Telediario que Televisión Española emite en «español signado», que no es lo mismo que el LSE.

Está claro que queda mucho por hacer en este campo y el libro de M.^a Á. Rodríguez, fruto de su tesis doctoral, pone la piedra angular al señalar estos fallos. La autora, hablante «bilingüe» de español y LSE, ha publicado otros estudios científicos sobre el LSE así como cuentos infantiles adapta-

dos al lenguaje gestual. Pero esta obra traza la historia del lenguaje de signos y de la educación de los sordomudos como preludeo a la parte central del libro: el estudio lingüístico del LSE.

Si el lenguaje de signos es un instrumento de comunicación en la misma medida que los lenguajes orales, de allí se sigue que, aparte de las diferencias obvias, podrán descubrirse los mismos usos y parámetros en el lenguaje de signos y en las lenguas habladas. Aunque esto se cumple en determinados casos —los signos se componen de una serie de elementos que se dan simultáneamente en el tiempo y que tienen su paralelo en los rasgos distintivos del fonema, existen mecanismos para la formación de «compuestos» —[PERA + ARBOL] = *peral*—, el empleo de signos que podrían considerarse «sinónimos» obedece a preferencias debidas a la edad, la situación geográfica o el registro—, el LSE no es lo mismo que el «español signado» y las diferencias, ya se estudien desde la lingüística o desde el punto de vista de los sordomudos, prueban que el LSE es un lenguaje con su propia gramática. Los fallos en el sistema educativo y en la programación de actividades para integrar a los sordomudos en la sociedad de los oyentes parten de nuestro desconocimiento de los mecanismos del LSE.

Al reconocer que el LSE es un lenguaje, un sistema de comunicación suficiente para sus usuarios, también hay que aceptar el hecho de que estos usuarios no forman un grupo homogéneo ya que las circunstancias de cada uno se translucen en sus intervenciones. Los hablantes «bilingües» (la familia del sordomudo, sus amigos, profesores, etc.) tienden a emplear signos propios del español, modificando así la estructura del lenguaje gestual, como por ejemplo en el uso de la conjunción subordinante *que* en oraciones sustantivas donde el LSE prefiere la yuxtaposición. En lo que toca al lenguaje, la comunidad de sordos se divide en tres grupos: 1) los sordos congénitos y los que perdieron la facultad de oír antes de cumplir un año, es decir los que no llegaron a desarrollar el lenguaje oral; 2) los que perdieron la audición entre los dos y los cinco años, durante la etapa de adquisición del lenguaje verbal; y 3) aquellos cuya sordera les sobrevino a partir de los seis años, los sordos poslocutivos.

Por otra parte, lo que desde fuera parece ser un solo «lenguaje» es, en realidad, tres códigos distintos. El alfabeto manual es una codificación del alfabeto latino que se signa con la mano derecha. Este proceso es lento y poco práctico, por lo que los sordos limitan su uso al deletreo de palabras nuevas o conceptos para los cuales aún no existe un signo. El empleo del alfabeto manual supone el dominio de la lengua escrita, una codificación de la lengua hablada desconocida por parte de los sordos. En este sentido el alfabeto manual es «una lengua extranjera» para los sordos.

A partir de los primeros meses de vida, el niño sordo empieza a desarrollar su propio lenguaje, un medio para comunicarse con los que le

rodean: éste es el verdadero lenguaje de signos, que se basa en el movimiento de las manos, acompañado por el movimiento corporal y expresividad facial. El movimiento de los labios y la expresividad facial forman parte del lenguaje de signos y no hay que confundirlo con la lectura de labios, una simple variante del lenguaje oral. Cada signo expresa un concepto que puede encadenarse con otros conceptos para enviar un mensaje, para comunicarse.

Como ya hemos señalado, se sabe que la edad en la que tuvo lugar la pérdida de audición influye en la manera en que una persona emplea el lenguaje gestual, y hemos comprobado esto mismo en los hablantes «bilingües» (los casos de transferencia). Existe, por lo tanto, una tercera variante, el «español signado», que se sirve de los signos gestuales encadenados de acuerdo con una sintaxis española «simplificada.» El español signado es el sistema que emplean los sordos postlocutivos para comunicarse con aquellos oyentes que poseen algunos conocimientos del lenguaje gestual; también es el lenguaje que se emplea en el avance del Telediario que los mismos sordos afirman no entender. Aunque el LSE y el español signado ocupan los extremos de un *continuum* y, por lo tanto, no son lenguas distintas, el español signado es ajeno a los sordos que perdieron la audición antes de aprender a hablar. No obstante, el español signado sería una herramienta de gran valor en la llamada educación bimodal, según la cual los niños sordos reciben clases de profesores sordos en lenguaje gestual y de profesores «bilingües» en español signado; de esta manera los niños serán «bilingües.» Desgraciadamente la educación bimodal todavía no se ha introducido en España.

La historia del lenguaje gestual y la educación de los sordomudos es más antigua de lo que cabría pensar. M.^a Á. Rodríguez recoge unas notas de la Antigüedad antes de estudiar la evolución de la enseñanza de los sordos. En griego λόγος significaba tanto «palabra» como «pensamiento», mientras que κοφότης cubría los conceptos de «sordera» y «estupidez.» Desde esta perspectiva no es sorprendente que el código justiniano no concediera todos los derechos a los sordomudos. Aunque también hay citas de casos excepcionales de sordos que aprendieron a leer y escribir, las notas más positivas atestiguan el hecho de que los sordos tenían su propio medio de comunicación gestual (S. Agustín, sg. IV) y la expresividad de sus gestos (L. da Vinci, sg. XVI).

A Fray Pedro Ponce de León, un monje benedictino de San Salvador de Oña, del siglo XVI, se le considera el primer maestro de sordos y se le atribuye el alfabeto manual. Aunque no tenemos noticias concretas sobre su método, se cree que primeramente enseñaba las letras para después relacionar palabras y objetos; a continuación demostraba la pronunciación de las letras, lo que permitía a sus alumnos leer los labios de los demás así como articular sus propios mensajes. Fray Pedro y los demás religiosos que se dedicaron a esta labor limitaron su enseñanza a hijos de nobles en su

lugar de residencia, de modo que no aprovechó a la población en general. Sin embargo, los extranjeros que vinieron a la Corte española y conocieron a estos sordomudos llevaron noticias del hecho a Inglaterra e Italia.

En la Francia del siglo XVIII el abad de l'Epée basó las primeras enseñanzas en el lenguaje gestual que los mismos sordos habían desarrollado, al cual añadió otros signos. De l'Epée se dio cuenta de que un conjunto de letras (el alfabeto manual) en principio no tenía significado alguno para los sordos, mientras que si éstos lograban relacionar una palabra escrita con el signo gestual correspondiente existía la certeza de que el alumno había entendido. Pero el abate no comprendió la importancia ni las posibilidades del lenguaje gestual y lo utilizó como un mero útil para la enseñanza del francés, el mismo principio que rige la actual educación bimodal. Conviene resaltar además el hecho de que de l'Epée no se limitó a la enseñanza de nobles sino que impartía lecciones a un grupo de unas treinta personas con distintos niveles de conocimientos.

Pronto aparecieron los detractores del uso del lenguaje gestual en el aula. Se argumentaba que el lenguaje de signos no era un verdadero lenguaje y que no servía para incorporar a los sordomudos en la sociedad de los oyentes. El Congreso Internacional de Maestros de Sordomudos celebrado en Milán en 1880 propugnó esta doctrina, que sigue vigente hoy. Por muy loable que sea intentar integrar a los minusválidos en la sociedad, hay que reconocer que los métodos al uso han fracasado. Un siglo más tarde son elocuentes las palabras de la presidenta de la asociación de sordos de Valladolid: «El sordo no duda del esfuerzo y buena voluntad de sus educadores, pero se está queriendo hacer del niño sordo un adulto oyente, cuando hay que hacer del niño sordo un adulto sordo con posibilidades de acercamiento al oyente.»

El presente estudio brinda abundante información a un mundo desinformado. Proporciona datos generales referentes a la sordera y al lenguaje gestual así como un capítulo dedicado a la historia de la enseñanza de los sordomudos. Sin embargo, la parte central de este libro es un estudio del lenguaje gestual como lenguaje propio, diferente de cualquier otro lenguaje en la misma medida que el español es distinto del francés y no en la medida en que la palabra escrita de un idioma dado difiere de la lengua hablada. Por lo tanto, si se tratara de una verdadera lengua, esperaríamos descubrir en el LSE los mismos rasgos que caracterizan cualquier otro lenguaje humano, hasta donde esto sea posible. He aquí la finalidad del presente estudio.

En el lenguaje gestual la Querología ocupa el lugar de la Fonología, ya que los haces de rasgos distintivos en el lenguaje de signos forman monemas, unidades dotadas de contenido significativo. El LSE se sirve de seis parámetros formativos quinésicos: el *queirema* o configuración de la mano (los dedos extendidos en forma de estrella, el puño cerrado, etc.), el

toponema o lugar de articulación (delante del torso o de la cara, etc.), el *kinema* o movimiento de la mano (recto, en forma de arco, etc.), el *kineprosema* o dirección del movimiento de la mano (hacia abajo, hacia la derecha, etc.), el *queirotropema* u orientación de la mano (con la palma hacia arriba, hacia el oyente, etc.) y el *prosoponema* o expresión de la cara. El cambio de cualquiera de estos parámetros cambiará el contenido del signo: si signamos TRABAJO y cambiamos únicamente la configuración de la mano (extendiendo los dedos), un sordo interpretará PLACER.

El LSE no distingue categorías funcionales, de modo que el mismo signo gestual representa los contenidos CURIOSO-CURIOSIDAD-CURIOSEAR o DEBILIDAD-DÉBIL-DÉBILMENTE. A la inversa, en ocasiones un solo signo representa conceptos que las lenguas habladas diferencian léxicamente: es el caso de AQUÍ, HOY y ESTO, todos los cuales guardan relación con el presente.

La autora divide los signos en tres grupos según el grado de iconicidad: 1) los signos motivados serán icónicos o deícticos, 2) signos intermedios y 3) signos arbitrarios. En el primer grupo tiene cabida BURGOS (las dos manos forman sendas agujas para representar las torres de la catedral) o MUJER (el pulgar y dedo índice de la mano derecha se agarran al lóbulo de la oreja derecha como si se tratara de un pendiente); las personas gramaticales (señaladas con el dedo índice) y el tiempo cronológico (pasado, presente, futuro) son ejemplos de signos deícticos.

Los signos intermedios son aquellos que se basan en el alfabeto manual —sí, y, o— o en otros signos del entorno visual (el signo de las ciudades y provincias españolas procede de las siglas de las matrículas de los coches).

El tercer grupo de signos arbitrarios incluye los de origen desconocido, que con toda probabilidad no podrán ser descifrados por una persona que desconozca el código.

La estrecha relación entre iconicidad y cultura queda patente de una manera especial en los dos primeros signos: el signo gestual correspondiente a MUJER no sería válido en una sociedad en la que no existiera la costumbre de poner pendientes a las niñas recién nacidas o en la cual la mujer no acostumbrara llevar este tipo de adorno. Otro ejemplo interesante de cómo pueden variar los signos según el entorno geográfico se encuentra en PERRO: en Valladolid y Madrid el signo gestual representa el hocico del animal, mientras que en Barcelona se unen las palmas de ambas manos, tal vez para representar la boca que se cierra. Como todavía cabrían otras interpretaciones y por lo tanto otros signos gestuales, hay que preguntarse por los límites entre iconicidad y arbitrariedad.

Cuando se propone identificar la tipología del LSE, la autora descubre que determinados esquemas morfológicos podrían considerarse flexiones si

su uso fuera sistemático. Como esto no se cumple, opta por adscribirlo a la tipología de las lenguas aislantes aunque, dado el carácter simultáneo del signo gestual frente a la secuencialidad de las lenguas habladas (sometidas al tiempo), habría que modificar la definición de lengua aislante. La expresión del concepto de “plural” es un claro ejemplo de por qué es difícil hablar de lengua flexiva en el caso del LSE. En principio hay tres maneras de pluralizar un signo gestual: 1) mediante la repetición del signo; 2) a través del signo MUCHO seguido del signo que se desea expresar en plural, repetido; y 3) signar con ambas manos, lo que denota gran expresividad. No tenemos más datos sobre el uso de las dos primeras posibilidades, pero en los textos que incluye la autora no es infrecuente encontrar tanto el signo MUCHO como la repetición del signo.

Si quisiéramos basar el estudio de las regulaciones del discurso gestual en lo que sabemos de la morfología de las lenguas naturales, podríamos encontrar muchas semejanzas, como por ejemplo el género, el número, el aspecto o el tiempo. No obstante, esto no quiere decir que exista un paralelismo total o que funcionen de la misma manera. Por ejemplo, ÉL tiene dos signos diferentes, según la persona esté presente en el momento de la conversación o no. El lenguaje gestual carece de un artículo determinado tal y como existe en español; sin embargo, esto de ninguna manera significa que el LSE no tiene un medio para designar un ser o un grupo concreto. De la misma manera que los lingüistas modernos critican a los gramáticos antiguos porque intentaban ajustar la gramática de las lenguas romances a los moldes del latín, tampoco podemos basar el estudio del LSE en lo que sabemos de otras lenguas: sería mejor describir el LSE y luego comparar la estructura del LSE con la gramática del español. Parece haber una cierta tendencia a mezclar ambos procedimientos, lo que resta claridad a un estudio tan importante como novedoso.

Se descubren algunas reglas de sintaxis. El orden de palabras preferido parece ser [Núcleo + Adyacente], ya se trate de un sintagma nominal [sustantivo + adjetivo] o [cláusula + negación]. El lugar de relieve es al principio o al final del enunciado.

La sintaxis del LSE es directa en el sentido de que el sujeto gramatical coincide siempre con el sujeto lógico:

YO-GUSTAR-EXACTAMENTE-F.P. →
«Me gusta la formación profesional»

El LSE rehúye palabras «vacías» o gramaticales y potencia la yuxtaposición y, se supone, algún tipo de «pausa» para marcar las fronteras. No existen signos gestuales para *ser* y *estar* ni para *tener*.

PASADO-CELIA-TRISTE → *«Celia se puso triste»*

Cuando se precisa un marcador copulativo, los sordos emplean el signo que corresponde a SE LLAMA:

«*Es un hombre petulante*» →
ESTE-HOMBRE-SE LLAMA-PETULANTE

La existencia de una «homonimia visual parcial» también repercute en la sintaxis. El signo gestual que consiste en tomar el pulso representa igualmente MÉDICO y ENFERMO, con lo que podría haber ambigüedad entre «*Es médico*» y «*Está enfermo*». Esto se soluciona al insertar el signo TRABAJAR entre los otros dos:

ÉL-TRABAJAR-MÉDICO → «*Es médico*»

Ya hemos citado el papel que juega la lógica en el lenguaje gestual. También es importante para los fenómenos de coordinación y subordinación. Muchos estructuras que se consideran subordinadas se basan en variantes de las premisas lógicas de CAUSA y EFECTO o RESULTADO. Mientras que las lenguas naturales tienen un elenco de marcadores para indicar los distintos contenidos, de modo que el orden de las cláusulas no afecta la interpretación del mensaje, en el lenguaje gestual el orden lógico es preceptivo, incluso cuando el signo CAUSA encabeza el enunciado. Un grupo de niños sordos no entendía la siguiente oración de uno de sus libros de texto:

«*la vegetación depende de dos factores: suelo y clima*»

hasta que se lo glosaron en lenguaje gestual:

CAUSA-LLUVIA-Y-SOL-TIERRA-BIEN-PLANTAS-BIEN-(pausa)-
CAUSA-LLOVER-NO-TIERRA-SECA-PLANTAS-MAL, o

TIEMPO (atmosférico)-Y-TIERRA-MUY-IMPORTANTES-PARA-
PLANTAS-BIEN-O-MAL

Sin embargo, este orden de palabras no es obligatorio en oraciones condicionales.

También es interesante resaltar la relación que existe entre determinadas estructuras y contenidos. En el LSE las adversativas restrictivas y las concesivas tienen la misma estructura, que comparten además con las comparativas de desigualdad, mientras que la adversativa excluyente (con *sino*) se expresa con una estructura yuxtapuesta.

La gramática tradicional puso el techo de la lingüística en la oración y allí terminaban sus análisis. Ahora bien, si el lenguaje es un medio de comunicación, habría que partir del mensaje. Si no cabe hablar de partes del discurso en el lenguaje gestual, también es difícil etiquetar las funciones oracionales (sujeto, objeto directo, etc.). M.^a Á. Rodríguez, después de analizar numerosas grabaciones, prefiere estudiar el discurso mediante el análisis del *tema* y el *rema*. Así también soslaya la necesidad de segmentar el discurso en «oraciones.»

La viabilidad de este tipo de análisis se hace patente cuando se intenta descubrir el orden de palabras en el lenguaje gestual. Los numerosos estudios no aportan datos concluyentes, aunque casi todos afirman la importancia de la topicalización, que guarda una estrecha relación con la expresividad, lo que la autora considera el componente más importante del lenguaje de signos.

Este excelente estudio viene a llenar un vacío existente en la lingüística española. Como es el caso de muchos estudios pioneros, los problemas que plantea pueden llegar a oscurecer su aportación a la ciencia. La importancia de este libro es tripartita. En primer lugar, llama nuestra atención sobre la situación de los sordomudos: en este caso las buenas intenciones han sido insuficientes. El lenguaje gestual es el medio de comunicación connatural a los sordos; como sistema de comunicación se presta a un estudio lingüístico, con el fin de identificar los mecanismos que lo rigen. En segundo lugar, cada lengua tiene su propio sistema, al que hay que describir desde dentro. Toda ciencia procede desde lo conocido hacia lo desconocido: ahora que contamos con una descripción del LSE, se prestará a un estudio inmanente, ajeno a la búsqueda consciente o inconsciente de semejanzas con las lenguas orales. Esto significa que la «gramática» del LSE no estará organizada de la misma manera que la gramática de la lengua española, y gran parte de las observaciones que hace M.^a Á. Rodríguez apuntan en esta dirección. Finalmente, el lenguaje es, por encima de todo, un sistema de comunicación; el cotejo de la organización de la información y la relación entre estructuras y contenidos en el lenguaje gestual y las lenguas naturales tiene un interés extraordinario.

Deborah Dietrick
(Universidad de Valladolid)

NORMAS DE LA REVISTA SIGNA

Los artículos que se envíen para la revista *Signa* se remitirán a:

Mario García-Page Sánchez
Facultad de Filología, despacho 714.
UNED
c/ Senda del Rey, s/n 28040 MADRID

Deberán atenerse a las siguientes normas:

1. Los artículos se presentarán impresos en papel, por duplicado, y en soporte informático. Se utilizarán los programas WordPerfect 5.0/5.1 (preferentemente) o Wordstar. En la etiqueta del soporte informático se indicará por este orden: a) apellidos y nombre del autor; b) nombre del fichero del artículo, que será el apellido del autor o sus primeras letras. Ejemplos: MARTÍN; ROLO (para Rodríguez López); c) programa y n.º del tratamiento de texto. Ejemplo: WP-5.1.
2. La extensión máxima de los *Artículos* será de 25 páginas; para la sección de *Notas*, 12 páginas; y para las *Reseñas*, 4 páginas.
3. Cada artículo se presentará en páginas de 28 líneas y 65 espacios de media. El texto deberá mecanografiarse a doble espacio, sin cortar palabras al final de línea.
4. La primera página de cada trabajo (no en hoja aparte) se iniciará con:
 - a) Tres líneas en blanco.
 - b) **TÍTULO** del artículo, en mayúsculas y negrita (no subrayado), centrado en la página.
 - c) Nombre (minúscula) y APELLIDOS (mayúsculas) del autor, centrados en la página.
 - d) Institución en la que trabaja el autor (minúsculas), centrada en la página.
Ejemplos: Universidad de Córdoba; I.B. Miguel Hernández, Alicante.
 - e) Dejar tres líneas en blanco antes de iniciar el texto del artículo.
5. Cada uno de los párrafos del trabajo deberá ir precedido con un sangrado; al igual que los epígrafes principales y secundarios.
6. La numeración de los epígrafes (apartados y subapartados), tras el sangrado pertinente, se organizará del modo siguiente:
 - a) El principal, en negrita y mayúsculas.
Ejemplo: **1 MEMORIAS.**
 - b) El siguiente, en negrita y minúsculas:
Ejemplo: **1.1 En Español.**

- c) El siguiente, en cursiva y minúsculas.
Ejemplo: *1.1.1 Novela*
- d) El siguiente, en redonda.
Ejemplo: 1.1.1.1 Novela Lírica.

Entre epígrafe y epígrafe se dejará una línea de blanco.

15. Para constatar las referencias bibliográficas siga el modelo siguiente:

a) Libros:

TORDERA, A. (1978): *Hacia una Semiótica Pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres.

PEIRCE, Ch. S. (1987): *Obra lógico-semiótica*, Armando Serco-
vich (ed.). Madrid: Taurus. [Para edición de textos.]

b) Volúmenes colectivos:

ZEMAN, J. J. (1977): «Peirce's Theory of Signs». En *A Perfusion of Signs*, Th. A. Sebeok (ed.), 22.39. Bloomington: Indiana University Press.

c) Artículos:

HERMENEGILDO, A. (1988): «Signo grotesco y marginalidad dramática: el gracioso en *Mañana será otro día*, de Calderón de la Barca». *Cuadernos de Teatro Clásico* 1, 121-142.

Tenga en cuenta, por lo tanto, lo siguiente:

- a) Si hubiese más de una publicación de un mismo autor en el mismo año, haga la distinción con letras siguiendo el orden alfabético.
Ejemplo: (1992a) (1992b), etc.
- b) Las obras de un mismo autor deberán consignarse por orden cronológico.
- c) Si se van a citar varias obras de un mismo autor, se pondrá, en la primera referencia, los apellidos y el nombre del autor, y, en las demás, una línea de cuatro espacios.
Ejemplo: Eco, U. (1990).
— (1991).
— (1992).
- d) Los títulos de obras y *Revistas* deberán ir en cursiva (no subrayado). Los títulos de los artículos de revistas y de los volúmenes colectivos irán entre comillas.

Muchas gracias por su colaboración.



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA