



Antonio Rodríguez Almodóvar

## Hacia una crítica dialéctica

### Índice

	Introducción
	Comentarios a Propp
	Crítica semiológica a una «novela negra»: «La verdad sobre el caso Savolta»
	Dos novelas de J. Leyva
	Análisis estructural de «prologo-epílogo» de Manuel
Machado	(Contribución a una semiótica literaria)
	El «retrato» de Antonio Machado a través de las funciones del lenguaje
	De la estructura de la novela burguesa (Madrid, 1976)
	Leer a Cernuda
	La estructura del «Quijote»
	Estudio preliminar
	Fantasía popular: el cuento maravilloso

### Introducción

A estas alturas de nuestra civilización no cabe esperar que surjan nuevas teorías generales acerca del hombre, de la sociedad y de cuanto en ella se produce, objeto habitual de las ciencias humanas. Siendo sinceros, casi se podría decir que nadie lo desea; lo cual no aclara, sino que enrarece un

poco más esa atmósfera de eclecticismo a fortiori en que se debaten las escuelas y los ambientes académicos a ambos lados del Atlántico. En la misma redoma se encuentra la propia creación artística, donde existe la sensación de que todo puede ser válido con la misma facilidad con que puede no serlo. La vanguardia, el realismo, el populismo; lo insólito, lo clásico; lo funcional, lo gratuito; términos tan ambiguos como «creatividad» o «autenticidad», sirven para intentos cada vez más parabólicos de explicar la obra de arte y aun la misma condición humana. Bien mirado, todo cuanto se ha formulado en los dominios de la crítica o de las humanidades en los últimos veinte o treinta años, con la resaca de los estructuralismos, ha sido recreación o derivación de dos grandes teorías: marxismo y psicoanálisis, más o menos impregnados de existencialismo o idealismo. A menudo, la profundización de las ciencias sociales y humanísticas llevan el sello de una fuga estéril de esos ámbitos o, por el contrario, representa la búsqueda, en bastante grado heroica, de una colaboración entre ambas corrientes de pensamiento y bajo diversas formas metodológicas. Aquí, en el método, es donde realmente estriba la dificultad. Tal vez sea en la búsqueda del nuevo método donde se está afianzando una nueva conciencia, superándose a duras penas esa crisis de identidad que acompaña a la crisis económica iniciada a principios de los años setenta. No seremos tan necios, cabe pensar, los occidentales, como para no alumbrar nuevos instrumentos con los que acercarnos cada vez más a las viejas utopías: la libertad, la justicia, la igualdad..., aunque sólo sea porque a veces nos sentimos instalados en un peligroso barril de pólvora flotando a la deriva.

Y si no es así, algo tendremos que hacer para que empiece a serlo: lamentarnos dentro de otros diez, veinte años, no servirá de nada. Es a esta generación a la que le toca dar respuesta al desafío más importante con que se ha encontrado la humanidad a lo largo de toda su historia. Nosotros, y no nuestros hijos ni nuestros nietos, tenemos que forzar una salida, un nuevo modelo capaz de superar las violentas contradicciones de sistemas políticos y económicos tan caducos en Occidente como en la Unión Soviética; algo que permita hacer compatibles la libertad individual y la autonomía y vitalidad de los pueblos, con un modo de vida limpio y culto, eso que algunos han llamado el «socialismo de rostro humano».

El problema está, como decíamos, no ya en el descubrimiento de nuevas ideas o conceptos revolucionarios. Posiblemente la humanidad ha dado de sí casi todo lo que podía en esta dimensión. No ha terminado de producir, sin embargo, esa metodología útil a la que nos referíamos, y en la que probablemente se labora más de lo que se sabe. Los economistas, por lo que a ellos se refiere, se afanan por responder a retos tan importante como representan la economía sumergida o el maldito binomio paro-inflación, que además empieza a comportarse de una manera atípica. Los biólogos, con algo más de suerte en cuanto a técnicas de trabajo (el estructuralismo parece que les resulta realmente útil), seguirán avanzando en nuevos cultivos y en formas más sanas de convivencia. Y así cada ciencia tiene su meta más o menos definida, y relativamente próxima en esta hora crucial.

Mucho más difícil es la tarea de las humanidades. Producir un nuevo modelo cultural es sin duda la más ardua conquista que hemos de hacer, pues la falta de este modelo es quizás lo que impide avanzar coordinadamente a las

otras disciplinas y, lo que es más importante, permite coartadas para no fijar programas coherentes a los políticos. De lo contrario, la cultura seguirá siendo la guinda del pastel, la cenicienta de los presupuestos, aunque es obligación de los políticos romper ya ese círculo vicioso; dotando mejor esa zona un tanto oscura y vergonzosa de sus programas. La ocupación creativa del tiempo libre, la prosperidad de la conciencia, nos exigen ese gran esfuerzo.

La lingüística, y la semiología como ciencia más vasta de los signos, ha sido precisamente la que ha aportado determinadas técnicas y conceptos a otras materias, de manera que desde finales de los años sesenta vemos cómo se aplican, con variada fortuna, a los más diversos campos del comportamiento humano. Términos como «contexto», «lenguaje», «discurso», «escritura», «función», «código», «nivel», han penetrado incluso actividades tan aparentemente alejadas entre sí como la publicidad, la arquitectura, la política y, desde luego, la crítica literaria. Esta última, como en otros momentos de la historia, volvió a situarse en un curioso centro de interés. Aun fuera del marxismo (con ejemplos tan potentes como los del propio Marx, Trotski, o Lukács) resulta interesante comprobar cuántos líderes han cultivado la pasión por la literatura, por lo que es y por lo que representa en la sociedad. Se tiene la sensación de que del modelo de crítica literaria pueden depender muchas más cosas. Pues bien, en la crítica literaria se instala una necesidad imperiosa de pasar de lo general a lo particular, ya que acusamos un evidente retraso respecto de otras actividades de la misma órbita intelectual. Un exceso de teorización producido en torno al estructuralismo como vehículo de contacto entre posiciones más o menos marxistas y derivaciones del psicoanálisis, no ha dejado de traslucir esa misma inseguridad metodológica. A menudo se daba incluso la impresión de que era la obra, el autor elegido, los que imponían un determinado método. Impresión especialmente intensa en la lectura de Lukács, por ejemplo.

La necesidad de ser cada vez más concretos parece, pues, una exigencia fundamental en una tarea tan bien dotada por su significación social para representar ese impulso de dimensiones más amplias al que nos hemos referido antes. Todo lo que se pueda avanzar en ese sentido, por modesto que sea, será contribuir a la gran ilusión colectiva que supone superar la crisis de nuestro tiempo, pasando por la construcción de un nuevo modelo cultural.

La aportación de este libro quiere inscribirse en esa dirección. Tanto más necesaria nos parece en nuestro país, por muy errado que podamos estar en los planteamientos y en sus resultados, si por lo menos sirve para poner algo en el páramo de nuestra crítica. Se reúnen aquí los artículos que su autor reconoce en estos momentos con una cierta validez, siquiera para ilustrar lo que pudo significar un quehacer semejante en determinado momento histórico, curiosamente comprendido en el periodo de la transición a la democracia, cuando el último combate contra la dictadura estimulaba de manera muy especial la búsqueda metodológica. Se deberá comprender que no siempre el lenguaje pudo ser todo lo claro que hoy le pediríamos, pero por nada del mundo hubiera yo corregido aquellas claves, plenas de valor histórico, para una edición remozada de esos artículos. Otros pudieron escribirse ya con más claridad, y algunos aparecen aquí por vez primera.

La diversidad de temas tratados, tanto en poesía como en prosa, más la poco frecuente teorización en el interior de estos trabajos, me obligará a trazar al menos un esquema de cuáles son los presupuestos teóricos de esa parcela que durante unos años cultivé con el mismo entusiasmo con que participaba en la nueva política. Tal vez sea el recuerdo de aquellos momentos privilegiados, en que experimentaba el mismo fervor en escribir una crítica literaria que en fundar una agrupación de mi partido o de la UGT, lo que me hace estimarlos en más de los que seguramente valen. En todo caso, trataremos de aclarar qué concepción de la crítica literaria y de la literatura subyacía en estos trabajos.

En esa misma época (años 1965-1977, aproximadamente) realicé también mi tesis doctoral, sobre la narrativa de Alejo Carpentier. Esto me dio ocasión de profundizar en la teoría del relato, y el resultado, bastante heterodoxo en los ambientes académicos de entonces y también respecto de la tónica de alabanzas que ya se volcaban sobre ese singular escritor cubano, apareció en 1976 bajo el título *La estructura de la novela burguesa*. Título demasiado ambicioso, pues en realidad no pasa de ser una hipótesis aproximativa. En él, sin embargo, se contiene ya una síntesis de lo que el reflujo estructuralista dejaba como elementos valiosos esparcidos en las playas inhóspitas de «telquelianos», «nouvelle critique», lacanianos, neo-sartrianos, etc., es decir, la última gran discusión europea que precedió y sucedió al fracaso del mayo francés. De ese libro doy algunas páginas en esta recopilación, que pueden ayudar a comprender el conjunto. En otras partes de aquel trabajo ya se contenían germinadas algunas de las ideas que más estimo, tales como la de cambio cualitativo en la novela, frente a todas las demás manifestaciones literarias y artísticas, a saber: la novela es el único producto estético que no puede comunicarse a más de una persona en un solo acto; todos los demás permiten la comunicación colectiva y continua: un cuento, un cuadro, una obra teatral, una sinfonía, una película. De esta sencilla constatación se derivan, a mi entender, fenómenos de gran trascendencia que configuran a la novela como esa bella paradoja de la burguesía en su acendrado intento de justificación en el mundo como clase social. También aparecen en ese libro, aunque son más desarrollados en el artículo que aquí publicamos por primera vez en torno a *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza<sup>2</sup>, los conceptos de «hallazgo fortuito» y «suceso inverosímil», como dos auténticas invariantes de la novela, y de la narración larga en general (cine, televisión, incluidos), expresión argumental de las contradicciones internas de la ideología burguesa, es decir, el que siempre haya de recurrir esta clase de relatos a uno o a esos dos «trucos de oficio», rompiendo violentamente toda la lógica aparente de la verosimilitud y del «ser como la vida misma», poniendo al desnudo la miseria filosófica de estos principios, de los que tan amargamente se burló ya don Miguel de Cervantes.

Sobre Cervantes reproducimos aquí la introducción que llevó la edición de una auténtica joya del estructuralismo de la escuela danesa, el estudio de Knud Togeby sobre *El Quijote*, en una edición de 19773 hoy totalmente agotada. En esa introducción trato de explicar cómo son de aplicación a nuestra primera novela los más frecuentes instrumentos del análisis semiológico (Barthes, Todorov, entre otros) y de manera especial el

concepto «estructura significativa», con ejemplos muy concretos del texto y de la posición en el mundo de Cervantes.

Determinados estudios sobre poesía me dieron ocasión de profundizar en la noción de «estructuralismo dialéctico», y de modo particular a propósito de Antonio Machado, de cuyo famoso «Retrato» hice una nueva lectura de la mano de las funciones del lenguaje de Jakobson, que produjo resultados sorprendentes, incluso para mí mismo.

Una efemérides universitaria me puso en la penosa tesitura de hacer algo parecido con Manuel Machado, con resultados realmente desastrosos para la ya debilitada imagen de este poeta. No he querido eludirlos ahora, aunque en modo alguno deberá entenderse más allá del estricto valor pedagógico, que también se le reconoció en su día. Otros estudios sobre Cernuda<sup>4</sup>, J. Leyva, más una serie de crónicas en la prensa cotidiana, que aprecio por razones de valor histórico-sentimental, completan este conjunto de textos, cuya ligazón no es otra que la propia evolución teórica que hay detrás de ellos en esos momentos claves de la vida española y de la difícil intelectualidad que se nos permitía como eco lejano de lo que podía estar siendo la última batalla ideológica europea.

De esa teoría me permito bosquejar cuatro epígrafes cuyo descarnamiento habrá de disculpar el lector, pues de otra forma daría lugar a un nuevo libro, que no estimo necesario a estas alturas. Ellos darán cuenta suficientemente de los principales conceptos utilizados en los trabajos aquí recogidos.

El autor

Continúa siendo uno de los aspectos más enigmáticos para la crítica estructural semiológica, aunque se parte de la distinción clara entre autor y narrador (autor y poeta), con Roland Barthes: «El que habla (en el relato) no es el que escribe (en la vida) y el que escribe no es el que es»<sup>5</sup>. En general, el autor fue ya apartado de los objetivos de la crítica por I. A. Richards y las tendencias americanas (escuela de Chicago, New Criticism), para los que la obra literaria es un objeto autónomo. En Europa esta idea alcanzó cierto desarrollo con Leo Spitzer, a propósito del inmanentismo del lenguaje, que procede a su vez de la glosemática. También el formalismo ruso abordó esta cuestión en diversos autores. Así, Eichenbaum se refiere a la existencia de una «trans-significación» en la poesía, «que se oculta habitualmente bajo la apariencia de una significación engañosa, que obliga a los poetas a confesar que ellos no comprenden el sentido de sus versos»<sup>6</sup>, de donde se deduce que el autor, en realidad, queda al margen del proceso de significación. La semiosis del texto literario opera en gran medida fuera de su control. Esto conduce a los autores a valorar su propia obra de manera distinta a la de los críticos, siendo el ejemplo más señero de todos el de Cervantes, para quien su obra más perfecta era el Persiles, y no El Quijote.

El más intenso desplazamiento del autor se produce en la obra de Goldman, a favor del grupo social, que, según él, es el verdadero autor de la obra.

Un ejemplo nos ayudará algo mejor a comprender esta cuestión, que afecta

de lleno a la tarea de la crítica. Conocemos la insistencia del narrador García Márquez en contarnos el fusilamiento del coronel Aureliano Buendía en Cien años de soledad. Se trata de algo que en la obra tiene una función específica y mensurable. En el nivel actancial (o sintagmático) es un elemento de conexión entre varias partes de la obra. En el nivel paradigmático, sus funciones son múltiples: provocarnos angustia por la muerte del héroe en una guerra absurda; la absurdez misma de toda guerra. El tercer nivel, el narracional, que es donde se instala cómodamente el narrador (atención, no el autor) establece la ironía de García Márquez burlándose en cierto modo del lector, pues el coronel no muere en ese fusilamiento. Queda finalmente el autor. Se dice que Gabriel García Márquez tuvo la experiencia infantil muy profunda de presenciar un fusilamiento, y de ahí su obsesión por este tema. Este dato puede interesar a una historia de los autores y a otros fines. No tiene ningún significado en Cien años de soledad. En resumen, la personalidad del autor sin duda actúa en la génesis de la obra, pero no ayuda a explicarla. Es más, investigar en la vida de los autores a menudo produce distorsiones importantes respecto del entendimiento de sus obras.

## Función literaria

Abandonada hace tiempo la utopía del signo poético, todas las corrientes actuales afirman que lo literario no es más que una función particular del signo lingüístico, que es uno e indivisible. Lo que no sabemos aún es en qué consiste específicamente esa función particular, una vez descartada también la retórica tradicional, que no pasa de ser un inventario inorgánico de rasgos frecuentemente utilizados por los poetas, de modo que alguno de ellos raro es que aparezcan fuera de lo que llamamos literatura, como por ejemplo, la aliteración o el hipérbaton. También parece fracasada la tentativa de aislar unos eventuales «estilemas», que nadie conoce. El estilo pasa a ser considerado como una técnica de persuasión, un oficio que han de conocer los escritores. Sin embargo, persiste la convicción de que lo literario es algo particular.

Antonio Machado dedicó una parte considerable de su obra, en prosa y en verso, a tratar de desentrañar este misterio. «La palabra es, en parte, valor de cambio, producto social [...] Entre la palabra usada por todos y la palabra lírica existe la diferencia que entre una moneda y una joya del mismo metal. El poeta hace joya de la moneda. ¿Cómo? La respuesta es difícil. Al poeta no le es dado deshacer la moneda para labrar su joya. Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura no puede desfigurarlos»<sup>7</sup>. (Repárese en la actualidad en la terminología machadiana: «Valor de cambio», «elementos estructurados»...). De todas sus reflexiones a este respecto persiste como más sugestiva la tan conocida definición poética de poesía: «Ni mármol duro y eterno, ni música ni pintura, sino palabra en el

tiempo».

La actual semiología parte del principio de que es la función la que convierte al objeto en signo. Éste puede adquirir entonces una connotación especial, siempre que el propio significante reclame la atención sobre sí mismo y adquiera un cierto sentido por sí mismo. Entonces nos acercamos a saber qué es lo literario, si bien muchos autores han subrayado que el lector no debe percibir el esfuerzo estilístico del poeta, esto es, que el significante literario debe pasar desapercibido, a trueque de romperse aquel delicado equilibrio aludido en la célebre definición de poema de Valéry, como prolongada vacilación entre el sonido y el sentido. Cuando la atención del lector se concentra en el significado y el texto mismo le dota de una forma como tal significado, estamos en presencia del signo metalingüístico, propio de las ciencias. Pero si le atribuimos a la crítica literaria un cierto carácter científico, sin olvidar que su referente es la literatura, nos estaremos aproximando a una especie de metalenguaje poético de extraordinaria complejidad, aún mayor en la concepción de Barthes, para quien la tarea del crítico es complementaria de la creación poética.

Con un enfoque dialéctico, la función permite explicar la identidad de dos contrarios que se definen mutuamente: forma y contenido, así como la interdependencia de la sincronía y la diacronía<sup>8</sup>. En diacronía el signo adquiere su función histórico-social, que lo acerca peligrosamente a la realidad extralingüística. Sin embargo, todavía un autor de nuestros días se expresa así: «La atribución de un texto a la categoría de los objetos literarios sólo es posible si se recurre al sentido, a la realidad extralingüística, o sea, a explicaciones de carácter sociológico, psicológico y etnológico. En la práctica, hay que repetirlo, sólo una investigación socio-cultural puede revelarnos si un texto ha de considerarse respecto a una época y un público determinado, literario o no»<sup>9</sup>.

Una cierta alternativa a este texto, plenamente inscrito en la glosemática, es la de la semántica estructural, de Greimas (cuya compleja terminología constituye un serio escollo para su aplicación), que permite albergar en el interior del signo tanto a la sustancia del significante como a la sustancia del significado. Ello, a su vez, posibilita las nociones de «sentido de la forma» y «forma del sentido», propios de la semiología. Y ya dijimos cómo la atención del significante sobre sí mismo connota al signo de valores literarios. Esta atención no estaría muy lejos de esa forma del significante, y de lo que Jakobson define como función poética. (Véase su aplicación en nuestro estudio sobre Machado). Finalmente, lengua y estilo son puros objetos, para Barthes, que llama a la función literaria escritura, para él una realidad ambigua, tanto como la libertad.

Estructura significativa. Estructuralismo dialéctico

No es fácil avanzar en la discusión acerca de si las estructuras están en la mente del investigador o en la realidad observada, salvo que se admita la hipótesis dialéctica de que uno y otra se definen mutuamente a lo largo de un proceso de cambios y negaciones. Para Greimas ni siquiera es posible la existencia de la significación fuera de una estructura. Más lejos aún, Mukarovsky afirma: «Toda la estructura artística actúa como significado [...] Únicamente la perspectiva semiológica permite al teórico reconocer la existencia autónoma y fundamental de la estructura artística, así como comprender el desarrollo del arte como movimiento inmanente que se encuentra permanentemente en una relación dialéctica con la evolución de los demás campos de la cultura»<sup>10</sup>.

En realidad, la aparente contradicción que encierra la expresión «estructuralismo dialéctico» ha salvado de una cierta angustia metodológica a numerosas corrientes de crítica literaria, entre ellas las marxistas. El debate entre Althusser, Lacan, Foucault, Lévi-Strauss, Sartre, no hizo sino poner de manifiesto esa aguda crisis del pensamiento, cuando el propio marxismo parecía agotado en sus poco edificantes experiencias históricas y era preciso seguir buscando una salida, siquiera intelectual, al estancamiento ideológico que amenazaba con dejarle todo el camino libre a la euforia neocapitalista de los años sesenta. La crisis final de esta etapa, con su propio estancamiento de la inflación del paro, hicieron concebir nuevas esperanzas en torno a una tercera vía cuyo método forzosamente tendría que admitir la noción paranoica de «estructuralismo dialéctico», al menos como punto de partida.

En principio, su aplicación a obras literarias puede permitir la descripción de las propias contradicciones internas que se dan en gran parte de la literatura occidental, como nos ocurrió a nosotros en el estudio de la obra de Alejo Carpentier. El riesgo de que las negaciones afecten a gran parte de lo que valoramos como buena literatura, es desde luego muy elevado. Pero parece inevitable. Hace posible, por otro lado, revitalizar viejas cuestiones que ya plantearon Marx, Lenin, Trotski, Lukács, tales como la pervivencia del arte clásico en el gusto de todas las épocas, (lo que aparentemente contradice cualquier posición desde el materialismo histórico), o de qué manera se articula el sentido literario con la ideología de la clase dominante, más allá de las explicaciones mecanicistas propias del marxismo vulgar.

Se admite ya hoy con facilidad que la distinción sincronía/diacronía es puramente operativa; carece de realidad fuera de los seminarios de lingüística. Lo curioso es que tanto Hjelmslev como Martinet habían prevenido contra los riesgos de deformación científica que podía originar una aplicación demasiado rígida de la distinción. Dialécticamente, la superación de esta dicotomía despierta la idea de que la evolución de todo lenguaje (desde luego, la literatura y las obras mismas), es un sistema sucesivo de sistemas. La propia historia puede que no sea más que eso. La búsqueda del sentido, desde estos presupuestos, ha de realizarse a través de la evolución de las estructuras dentro de la más pura temporalidad. Y en la temporalidad están no sólo la historia, sino los puntos de vista de cada lector, e incluso los diferentes puntos de vista de un mismo lector a lo largo de su vida. Sobre todos esos cambios un mismo texto puede cambiar de sentido. Nadie se atreverá a decir que el sentido que puede alcanzar



hoy La Celestina es el mismo que pudo tener en su tiempo. Nuestras mejores obras (La Celestina, el Libro de buen amor, El Lazarillo, el Quijote) se ven sometidas continuamente a una revisión semántica, que no terminará nunca.

En tales condiciones, la lectura estructural del sentido ha de producirse, incluso, más allá del texto mismo, en el seno abstracto de las relaciones internas y externas de toda clase de elementos de la obra, comprendidos los silencios de la obra; muy especialmente los silencios. Tal vez es aquí donde más fecunda ha sido la influencia existencialista sobre algunos estructuralistas, e incluso marxistas, por lo que se refiere a la teoría de la ausencia, partiendo de Heidegger. No siempre se está en condiciones de admitirlo. Pero no debió ser casualidad que fuera Sartre quien, tras admitir que el lector «proyectará más allá de las palabras una forma sintética de la que cada frase no será más que una función parcial», añadía: «El objeto literario, aunque se realice a través de cada una de las palabras, no se halla jamás en el lenguaje; es, al contrario, por naturaleza, silencio e impugnación de la palabra [...] el sentido no es la suma de las palabras, sino la totalidad orgánica de las mismas»<sup>11</sup>.

Es fundamental en el marxismo la idea de que la realidad gusta aparecer como algo sin sentido aparente (a lo que, por cierto, ha sucumbido una buena parte de la literatura del absurdo, la literatura existencial de la angustia, justamente censurables por contribuir de esa forma a la justificación del capitalismo, que guarda celosamente sus verdaderas motivaciones bajo tales apariencias de una fatalidad de existencia informe, regida por el amor, la enfermedad y la muerte). Sintetiza D. Yndurain: «Por culpa de la división del trabajo, de la explotación del hombre por el hombre y de la alienación, las impresiones que recibimos del mundo son una serie de fenómenos inconexos, aparentemente sin sentido. Es por esto por lo que el hombre debe realizar un trabajo de estructuración de lo real, trabajo que revelará, bajo las apariencias, las leyes y relaciones que se establecen entre los datos aparentemente aislados e independientes que asaltan espontáneamente la conciencia»<sup>12</sup>.

Claro que entre los propios marxistas hay como dos tendencias que divergen en la valoración del papel de la novela en tanto que instrumento de estructuración de la ideología burguesa. Para lo que podría ser la corriente leninista, de Lukács a Goldman, la novela se constituye en ejemplo de la identidad verdad=arte, cuya función social es totalizar lo que la falsa conciencia de la burguesía valora como disperso y explicar los factores de cambio que hay en cada momento histórico.

La otra tendencia, que incluiría al propio Marx, Pléjanov, Della Volpe, Brecht, Trotsky, Adorno, como hitos principales, considera más bien que la novela es un producto alienante de autojustificación de la burguesía, aunque conceden al arte en general, y a la literatura en particular, un amplio margen de autonomía estética, no indefectiblemente ligada a los procesos históricos entre unos y otros discurre la incómoda sensación, para todo marxista, de que una obra de arte bien hecha puede ser perfectamente reaccionaria. Los esfuerzos por considerar los aspectos progresistas de la obra de Balzac, Scott o Eliot no dejan de ser tan chocantes como la indefinición que a pesar de una obra tan ingente como la de Lukács, por ejemplo, subsiste acerca de la relación entre validez literaria, verdad,

progreso, democracia, y otros conceptos fundamentales. Así lo reconoce Peter Ludz: «Lukács nunca fija de manera metodológicamente exacta y socio-históricamente concreta, según su pensamiento histórico, los criterios básicos de "humanismo", "progreso" "democracia", etc., estrechamente unidos a su concepción política y usados constantemente por él», y cita del propio Lukács: «todo arte bueno, toda buena literatura también son... humanidades»<sup>13</sup>, sentencia ésta que bien pudo provocar la violenta reacción de los althusserianos contra la noción del marxismo como un humanismo.

En cuanto a lo que entendemos comúnmente como forma literaria, la visión dialéctica incorpora su función respecto del contenido en el mismo rango en que se oponen productivamente lo concreto y lo general, la esencia y la existencia, la clase y el individuo. Apurando esta relación, T. Eagleton describe la forma como una compleja unidad con tres elementos: la historia literaria, las estructuras ideológicas dominantes y las relaciones autor-público<sup>14</sup>.

Finalmente, habría que referirse al concepto introducido por Goldman, el de homología: «Las estructuras del universo de la obra son homólogas a las estructuras mentales de determinados grupos sociales [...] mientras que a nivel de los contenidos el escritor goza de una libertad total»<sup>15</sup>.

Nuestra aplicación de esta homología a la estructura de la novela la damos en las páginas aquí reproducidas del estudio sobre Carpentier. De nuestra aportación recordemos también lo dicho más arriba, al mencionar ese cambio cualitativo que representa el género novelístico y las dos servidumbres del relato (el hallazgo fortuito y el suceso inverosímil) como expresión inevitable de las contradicciones de la ideología burguesa en forma de manifestación en el discurso.

En líneas generales, la homología permite establecer la relación entre formas que cumplen la misma función social e ideológica. Esta utilización del concepto de homología deriva en realidad de la teoría marxista del valor, cuyo carácter dialéctico y su estructuración en valor de uso o valor de cambio (realidad/apariencia, contenido/forma), puede ser aplicado al sistema de los valores literarios. Homológamente a como el dinero da expresión a las relaciones económicas entre el valor de uso y el de cambio, así el estilo literario establece las relaciones entre la forma y el contenido, la función social y la función histórica del texto. Es este un camino que estimamos fecundo para la aplicación del estructuralismo dialéctico. Por ejemplo, se puede establecer la equivalencia entre el fetichismo de la mercancía y el fetichismo de la intriga, que es un valor abstracto de la novela, pero que se constituye en el núcleo funcional del texto y de sus relaciones con el lector. Nos parece esta orientación más clara que intentar explicar dialécticamente una obra desde las atribuciones externas, por mera comparación de contenidos literarios con los conceptos de «lucha de clases», «alienación», «falsa conciencia», etc.

Freudo-marxismo

En ese intento de describir y explicar la obra literaria, más propio del estructuralismo dialéctico que las viejas tendencias a analizar y a interpretar, la crítica contemporánea ha realizado diversas incursiones complementarias hacia el psicoanálisis. La función catártica, la simple liberación del hombre al reconocerse como tal, con todos sus problemas más o menos abandonados al inconsciente, en una tragedia de Esquilo, de Shakespeare o de Goethe (los tres autores preferidos de Marx), son conceptos que han ido adquiriendo cada día más valor en los últimos años, habiendo alcanzado su expresión más radical en la obra de W. Reich. Si el arte no puede por sí mismo cambiar el curso de la historia -cosa comúnmente admitida-, ¿en qué consiste como elemento de ese cambio que, de todos modos, se produce? Tal vez en algo tan simple y tan trascendental como en poner a los hombres, individualmente, y a la sociedad, frente a sí mismos, como partícipes de un proyecto común en el que cada cual, libremente, ha de decidir si contribuye al progreso o a la reacción. Para poder desarrollar este efecto liberador, o, en su caso, alienante, el arte ha de conquistar transitoriamente la voluntad de su público, a través de eso que llamamos la sociología del gusto, esto es, el aprendizaje de los valores estéticos que cada grupo o clase social instituye de un modo u otro. (En esta dirección hemos realizado nuestro estudio sobre Cernuda, aquí publicado). La estética se convierte así en transmisora de una experiencia colectiva. No deja de ser significativo que entre los pocos que se han ocupado de esta importante cuestión, figure precisamente T. S. Eliot, cuya obra podría ser todo un paradigma de calidad estética al servicio del conservadurismo. De tal modo que se preocupará muy mucho de que este aprendizaje no se haga de cualquier manera, por lo que en ello se juega la clase dominante: «No hay que confundir la intensidad de la experiencia poética en el adolescente con la intensa experiencia de la poesía». «El conocimiento de por qué Shakespeare, Dante o Sófocles ocupan el lugar que ocupan, sólo muy lentamente se alcanza en el transcurso de la vida» 16. Un objetivo contrario, es decir, liberador, es explicado así por T. Eagleton, parafraseando a Pierre Macherey, de una tendencia parecida a la de Althusser: «La ilusión -la experiencia ideológica normal de los hombres- es el material sobre el que ese escritor va a trabajar; pero al trabajar sobre él lo transforma en algo diferente, le da forma y estructura. Es transmitiendo ideología a una forma determinada, fijándola dentro de ciertos límites novelescos, como el arte es capaz de distanciarse de ella, revelándonos de este modo los límites de esa ideología. Macherey sostiene que, al hacer esto, el arte contribuye a nuestra liberación de la ilusión ideológica» 17.

De hecho, toda esta constelación de ideas acerca de cómo el sentido de la obra juega a esconderse a través de la estructura significativa, de cómo al propio autor se le escapa el sentido de su obra, o de cómo los silencios de la obra pueden ser más expresivos que las manifestaciones textuales, está a un paso de la teoría de los complejos, con sus secuelas de inhibición y neurosis, por cuanto se trata de algo que hay que «desvelar» («decodificar») de un comportamiento (de un «argumento»), y ponerlo delante de los ojos del sujeto paciente, como fase imprescindible para su curación (léase «liberación», «catarsis»). France Vernier llega a

decir que «los textos literarios desempeñan el papel de soluciones ficticias a problemas desplazados (en el sentido que Freud da a este término) y su utilización consiste en una puesta a punto o en una discusión a través de la ideología que rige su escritura, su difusión [...]»<sup>18</sup>.

En último extremo, corresponde al lector dejarse arrebatar o no por esa «solución ficticia» que en muchas obras tiende a afianzarlo en la ideología dominante y que en otras le permite con mayor claridad tomar decisiones propias.

La incorporación del psicoanálisis al estructuralismo es especialmente intensa en la obra de J. Lacan, para quien inconsciente y lenguaje son una misma cosa, incluidos los valores de los silencios y de las ausencias en el discurso. Pero es seguramente Piaget quien más eficazmente ha avanzado en esta vinculación del método estructural con el problema genético, llegando a precisar que las estructuras no están al mismo nivel que los hechos, sino que hay que buscarlas en el inconsciente pues pertenecen al comportamiento. De ahí que podamos concluir cómo la estructura narrativa puede desempeñar una misma función (homología) con una cierta terapia de grupo, clarísima desde luego en el cuento maravilloso, y menos clara, o tal vez de sentido contrario al terapéutico, en buena parte de la novela moderna.

Antonio Rodríguez Almodóvar  
Sevilla, 1986.

### Comentarios a Propp

La Morfología del cuento (Morfologija Skazky) se abre, en su traducción española de María Lourdes Ortiz<sup>19</sup>, con una importante aclaración de la traductora, donde se nos advierte que ha basado su trabajo en la edición francesa de 1970, basada a su vez en la segunda edición rusa (1968), revisada y ampliada por el propio autor cuarenta años después de su primera edición. Es importante la aclaración, porque las traducciones inglesas e italiana, al menos las primeras, se basaron en la edición original rusa de 1928, y son de 1958-1968 y 1966, respectivamente. Eso puede ayudarnos a valorar los estudios de Greimas a partir de Propp, pues el francés trabajó inicialmente sobre la primera edición inglesa, es decir, no sobre las revisiones y ampliaciones del mismo Propp.

Viene a continuación un Prefacio, con una larga cita de Goethe que ya plantea la gran duda del estructuralismo acerca de la utilidad de los estudios morfológicos y de las operaciones mentales que hay que realizar para «comparar los fenómenos». De alguna manera, la poderosa intuición de

Goethe afecta a otra cuestión esencial, cual es la verdadera condición de la estructura, en dónde se hallan en realidad, si en la mente del investigador o en las cosas. Por fortuna, el genio alemán nos redime de tan angustioso y romántico dilema con una apelación de sereno humanismo: «tales operaciones son conformes a la naturaleza humana y le son agradables». Bien mirado, nadie ha descubierto una justificación mejor a las actividades de las llamadas ciencias humanas.

Habría merecido la pena esta divagación en torno a la propia cita de Goethe (de todos modos Goethe traducido nunca resulta demasiado interesante) si con ello nos acercamos al clima científico en que está concebido el trabajo de Vladimir Propp; no es éste otro que el de una sincera conciencia de las limitaciones humanas en su esfuerzo, sólo superables por la intensidad y por la perfección del esfuerzo mismo, esto es, por la calidad científica de un quehacer aparentemente baladí como parecía a priori investigar la composición interna de los cuentos maravillosos rusos. Sólo así se explica el alcance espectacular que tuvo su trabajo al cabo de los años. También aquí se ha de notar la radical diferencia que ya lo separa de las actitudes de los folkloristas decimonónicos.

A continuación expone Propp la delimitación de su objeto, que es el de los cuentos maravillosos, «los cuentos en el sentido propio de esta palabra» (p. 13), a los únicos que concede cualidades estructurales como para un estudio rigurosamente científico. Describe las distintas versiones del trabajo, hasta lograr una que, sin dejar de ser rigurosa, puede ser entendida por los no especialistas. Advierte de las diferencias que hay entre sus dos ediciones y entre las referencias a la recopilación de Afanasiev (que es el equivalente a nuestro Espinosa), es decir, al corpus fundamental de cuentos recogidos<sup>20</sup>.

El capítulo primero trata de la historia del problema. Va precedido también de una cita de Goethe que representa una defensa de los fundamentos de toda ciencia y una precaución contra el derroche de los continuadores. Merecerá la pena citar las primeras líneas de este capítulo:

«A finales del primer tercio de nuestro siglo, la lista de las publicaciones científicas dedicadas al cuento no era muy rica. Aparte de que se editaba muy poco sobre el tema, las bibliografías tenían el siguiente aspecto: se publicaban sobre todo textos; los trabajos sobre tal o cual tema particular eran bastante numerosos; las obras generales eran relativamente raras. Las que existían, tenían un carácter de diletantismo filosófico en la mayoría de los casos, y estaban desprovistas de rigor científico. Hacían pensar en los trabajos de los eruditos filósofos de la naturaleza del siglo pasado, cuando lo que hacía falta eran observaciones, análisis y conclusiones precisas»<sup>21</sup>.

Discute Propp que «el callejón sin salida» (sic) en que se encuentra el estudio de los cuentos en los años veinte de nuestro siglo se debiera, como algunos pensaban, a la falta de material, pues sólo las colecciones impresas que aparecen ya en la bibliografía de las Notas sobre los cuentos

de los hermanos Grimm, de Bolte y Polívka, contiene más de mil doscientos títulos. Hay que añadir todas las colecciones inéditas (en España tenemos buen ejemplo de ello con la de Espinosa (hijo)). No es, pues, problema de falta de cuentos, sino de falta de método.

Ante esta falta de método Propp plantea las posibilidades con claridad meridiana:

«Es incontestable que se pueden estudiar los fenómenos y los objetos que nos rodean desde el punto de vista de su origen, o desde el punto de vista de los procesos y de las transformaciones a que están sometidos. Hay otra evidencia más que no precisa demostración alguna: no se puede hablar del origen de un fenómeno, sea el que sea, antes de describir este fenómeno»<sup>22</sup>. De esta forma tan sencilla, Propp toma partido por lo que va a permitir el desarrollo del estructuralismo lingüístico y su aportación teórica a las demás ciencias, tanto en Rusia, (a partir de los formalistas y de su actuación en países occidentales como Francia o Estados Unidos), como en otros países, principalmente Dinamarca.

Rechaza Propp, por diversas razones, las distintas tendencias metodológicas, todas las cuales conducen a algún tipo de ambigüedad, redundancia o imprecisión. La más confusa de todas le parece la división por temas, tipos y motivos, aunque le reconoce su alto valor operativo. De un modo particular, valora el gran esfuerzo de Aarne cuyo índice temático ha alcanzado valor internacional para cifrar los cuentos de todo el mundo. El porqué de las refutaciones de Propp al carácter científico de esta y de otras listas, entra de lleno en la discusión metodológica. La conclusión de todas estas escuelas o tendencias viene a ser para Propp una evidente tautología, que, al respecto de Volkov, expresa no sin cierto humorismo: «La única conclusión que de él se saca es la afirmación de que los cuentos parecidos se parecen, lo cual no lleva a ninguna parte ni sirve para nada»<sup>23</sup>. Y más adelante: «Igual que todos los ríos van a dar a la mar, todos los problemas del estudio de los cuentos deben conducir al fin a la solución de ese problema esencial que sigue siempre planteado, el de la similitud de los cuentos del mundo entero. ¿Cómo explicar que la historia de la reina-rana se parezca en Rusia, en Alemania, en Francia, en la India, entre los indios americanos y en Nueva Zelanda, cuando no puede probarse históricamente ningún contacto entre esos pueblos?»<sup>24</sup>.

En el capítulo segundo, «Método y Materia», figura también una cita de Goethe, esta ya definitivamente asombrosa, por su modernidad y exactitud: «Yo estaba absolutamente convencido de que un tipo general, fundado en transformaciones, pasa por todos los seres orgánicos, y que se le puede observar fácilmente en todas sus partes en cualquier corte medio». Desde el geólogo al antropólogo, cualquier científico volvería a suscribir ese presentimiento del inmortal, si bien hay que guardar ciertas reservas sobre el carácter organicista de esta especie de ciencia general, que también ha llevado a situaciones sin salida. De ello hablaremos después. Como buen científico, el folclorista ruso parte de una hipótesis de trabajo, que es al mismo tiempo una definición empírica, entendiendo por cuentos maravillosos los que están clasificados en el índice de Aarne Thompson entre los números 300 y 479.

Diversas observaciones le llevarán a la conclusión de que la verdadera unidad mínima indivisible de estos relatos no es ni el personaje, ni los

temas o motivos, sino la función: «Por función entendemos la acción de un personaje definido desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga»<sup>25</sup>. En este capítulo, el más importante para la discusión del método, se enuncian también las distintas propiedades de las funciones, en cuanto a su orden y a su agrupamiento. Son éstas:

1.- Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento. (Obsérvese el parecido terminológico y del procedimiento lógico con los principios de la gramática transformacional).

2.- El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado.

3.- La sucesión de las funciones es siempre idéntica.

4.- Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura<sup>26</sup>.

Poco antes ha dicho también: «Los cuentos creados artificialmente no están sometidos a estas leyes»<sup>27</sup>.

Estas cuatro tesis, su demostración y su desarrollo, constituyen a partir de aquí el resto del libro.

El capítulo tercero trata de cuáles son esas acciones fundamentales de los personajes, es decir, las funciones. Propp llegó a aislar treinta y una, a las que hay que añadir seis que se pueden repetir (de la VIII a la XIV), entre la XXII y la XXIII. Estas seis van numeradas con símbolos romanos. Las siete primeras funciones se identifican con las ocho primeras letras griegas, más la situación inicial, alfa, que no tiene número. Las demás con diversos caracteres latinos o símbolos arbitrarios. Todas las funciones poseen, además, una definición que representa lo esencial de la acción. El conjunto es como sigue:

Situación inicial. a

IUno de los miembros de la familia se aleja de la casa. Alejamiento

b

IIRecae sobre el protagonista una prohibición. Prohibición g

IIISe transgrede la prohibición. Transgresión d

IVEl agresor intenta obtener noticias. Interrogatorio e

VEl agresor recibe informaciones sobre su víctima. Información c

VIEl agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes. Engaño h

VIIILa víctima se deja engañar y ayuda a su enemigo a su pesar.

Complicidad q

VIIIEl agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios. Fechoría A

VIII-aAlgo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo. Carencia.

IXSe divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir: mediación, momento de transición B

XEl héroe buscador acepta o decide actuar. Principio de la acción contraria C

XIEl héroe se va de su casa. Partida &#8593;

XIIEl héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que

le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.  
 Primera función del donante D  
 XIII El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante.  
 Reacción del héroe E  
 XIV El objeto mágico pasa a disposición del héroe. Recepción del  
 objeto mágico F  
 XV El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar  
 donde se halla el objeto de su búsqueda. Desplazamiento G  
 XVI El héroe y su agresor se enfrentan en un combate. Combate H  
 XVII El héroe recibe una marca. Marca I  
 XVIII El agresor es vencido. Victoria J  
 XIX La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada. Reparación  
 K  
 XX El héroe regresa. La vuelta &#8595;  
 XXI El héroe es perseguido. Persecución Pr  
 El héroe auxiliado. Socorro Rs  
 VIII bis Los hermanos quitan a Iván el objeto que lleva o la persona  
 que transporta (Fechoría A)  
 X-XI bis El héroe vuelve a partir, vuelve a emprender una búsqueda  
 (C&#8593;)  
 XII bis El héroe padece de nuevo las acciones que le llevan a recibir  
 un objeto mágico (D)  
 XIII bis Nueva reacción del héroe ante las acciones del futuro  
 donante (E)  
 XIV bis Se pone a disposición del héroe un nuevo objeto mágico (F)  
 XXIII El héroe llega de incógnito a su casa a otra comarca. Llegada  
 de incógnito O  
 XXIV Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas.  
 Pretensiones engañosas L  
 XXV Se propone al héroe una tarea difícil. Tarea difícil M  
 XXVI La tarea es realizada. Tarea cumplida N  
 XXVII El héroe es reconocido. Reconocimiento Q  
 XXVIII El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado.  
 Descubrimiento Ex  
 XXIX El héroe recibe una nueva apariencia. Transformación T  
 XXX El falso héroe o el agresor es castigado. Castigo U  
 XXXI El falso héroe se casa y asciende al trono. Matrimonio W0  
 Elementos oscuros Y

Cada función, después de su enunciado, numeración y simbolización, va  
 seguida de las distintas variantes que puede presentar en los cuentos,  
 agrupadas a su vez por afinidades en algo que a Propp le parece esencial.  
 Estos grupos llevan un número latino, que aparecerá como potencia de la  
 letra griega o latina. Cada una de las variantes lleva un número entre  
 paréntesis, que corresponde al número del cuento en la colección de  
 Afanasiev, por la edición soviética, es decir, posterior a la Revolución.  
 Veamos como ejemplo el de la primera función:

I. UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA SE ALEJA DE LA CASA  
 (definición:  
 alejamiento, designado con b)



1.- El alejamiento puede ser el de una persona de la generación adulta. Los padres se van a trabajar (113). «El príncipe tuvo que partir para un largo viaje, abandonar a su mujer y dejarla entre gentes extrañas» (265). «Partió (el mercader) a países extranjeros» (197). Las formas habituales del alejamiento son: para ir a trabajar, al bosque, para dedicarse al comercio, a la guerra, «para ocuparse de sus asuntos» (b1).

2.- La muerte de los padres representa una forma reforzada del alejamiento (b2).

3.- A veces son los primeros de la generación joven los que se alejan. Se van a hacer una visita (101), para ir a pescar (108), de paseo (137), a buscar fresas (224)28.

Así, cuando un miembro joven de la familia se aleja de la casa en busca de fresas, se representa como b3 y está al principio del cuento número 224 de la colección rusa de Afanasiev.

El capítulo cuarto trata de las asimilaciones y de la doble significación morfológica de la misma función. Propp se plantea cómo definir funciones que aparecen idénticas por su contenido, y que sin embargo están en distintos momentos de la narración. Esta asimilación formal es ciertamente peligrosa, pues puede llegar a confundir funciones que en modo alguno significan lo mismo en el proceso narrativo. Veamos el ejemplo de Propp:

«Tomemos el siguiente caso (160): Iván pide un caballo a Baba Yaga. Ella le propone que elija, entre una manada de caballos idénticos, el mejor potro. Entonces él elige el mejor grano y coge un caballo. El episodio en el caso de Baba Yaga representa la prueba a que el donante somete al protagonista, seguida de la donación del objeto mágico. Pero en otro cuento (219) el protagonista quiere casarse con la hija de una ondina, que exige que elija su novia entre doce doncellas idénticas. ¿Puede definirse este episodio como una prueba a la que el donante somete al héroe? Es evidente que a pesar de la identidad de la acción nos encontramos ante un elemento absolutamente diferente: se trata en este caso de la difícil tarea que se impone en el momento de la petición de matrimonio»29.

La única norma para conducirse sin error es examinar qué ocurre a continuación de la acción que podría ser identificada como distintas funciones. La consecuencia de la acción resulta, pues, esencial, y ello le confiere un valor importantísimo a la cadena sintagmática del relato, a su «sintaxis», razón por la cual puede decirse que ésta es la verdadera base estructural del cuento y superior, por tanto, a la semántica. Con esto nos situamos ya en puertas de la discusión de las aplicaciones que ha tenido la teoría de Propp en la teoría lingüística general.

El capítulo quinto se titula «Algunos otros elementos del cuento», y en él se habla de «elementos auxiliares que sirven de lazo entre las funciones», que son informaciones secundarias que ligan unas funciones a otras y que pueden aparecer o no, pero que constituyen en todo caso «un sistema de información que produce a veces formas extraordinariamente sorprendentes desde el punto de vista de la estética»30. Es curioso que muy pocas veces, y ésta es una de ellas, Propp alude a los componentes estéticos del

cuento; casi nunca por motivos externos y nunca por razones de estilo. La forma lingüística parece como si no existiera para nuestro autor, lo cual es perfectamente coherente desde el punto de vista semiológico. La estética del cuento popular se sitúa, por consiguiente, en estructuras secundarias de información, exactamente igual a lo que ocurre en el mensaje publicitario, con la diferencia de que aquí la información secundaria, camuflada o subliminal, también es principal en la intención del comunicante, pues en ella se basa el éxito de la propaganda. De todas formas, en el mensaje publicitario, como en la novela burguesa también, esta información «secundaria-pero-principal» no es acción sino que se desprende de la acción como un valor abstracto (justicia, amor, seguridad, elegancia, confort, etc.), a todo lo cual hemos llamado paradigma en otro lugar, por cuanto su estructuración no es paralela al desarrollo de la intriga, sino que se articula semánticamente en forma de funciones binarias que actúan a través de cualesquiera elementos del relato aunque su soporte principal es la lógica del argumento. Las tres formas del relato apuntadas (cuento, mensaje publicitario, novela burguesa) coinciden no obstante en que toda su información secundaria constituye un importante fenómeno para la observación estética, al que en el mismo lugar aludido hemos dado la denominación general de «belleza oculta del sistema»<sup>31</sup>. Veamos algunos ejemplos señalados por Propp:

«La información se intercala entre las más diversas funciones. He aquí algunos ejemplos: la princesa raptada envía a sus parientes un perrito que lleva una carta en la que indica que podría ser salvada por Kojémiaka (vínculo entre el mal causado y el envío del héroe, entre A y B). El rey conoce así la existencia del héroe. Esta información concerniente al héroe puede ser coloreada con matices afectivos diferentes. Las murmuraciones de los envidiosos constituyen una de sus formas específicas ("parece que se vanagloria", etc.); implican que se envíe al héroe. Además (192) en algunos casos el héroe se vanagloria efectivamente de su fuerza. Las quejas, en algunos casos, juegan el mismo papel.

Esta información toma a veces el aspecto de un diálogo. El cuento ha elaborado las formas canónicas de toda una serie de diálogos semejantes. Para que el donante pueda transmitir su objeto mágico, debe conocer lo que ha sucedido. De ahí proviene el diálogo de Baba Yaga con Iván. De la misma forma el auxiliar mágico debe conocer la fechoría antes de actuar; por eso se produce el característico diálogo de Iván con su caballo o con sus otros ayudantes.

Por muy diversos que sean los ejemplos citados, todos tienen un rasgo común: un personaje se entera de algo por mediación de otro y esto vincula la función precedente con la que viene a continuación»<sup>32</sup>.

Esta cualidad narrativa de la información es común también a todas las formas de relato. En el sistema de Roland Barthes se denominan funciones integradoras, en oposición a las funciones distribucionales (acciones principales), a todos los indicios que proyectan su utilidad para «más

tarde» en correlación con otro momento del relato. Entre las integradoras del cuento popular se halla información de un personaje a otro sobre aspectos no fundamentales de la historia, pero que permite el enlace de las funciones principales, o funciones propiamente dichas. Algo que distingue fuertemente al relato literario del relato popular es la gran cantidad de estos «indicios» narrativos en el primero, frente a la pobreza en el segundo, donde, además, se hallan inmediatamente encadenados a la acción. Ello se corresponde seguramente con una diferencia entre los oyentes respectivos. El primero, lector culto, puede conservar en su mente los efectos dilatorios de un indicio narrativo cualquiera (un objeto sin importancia aparente, en el relato policíaco, por ejemplo); el segundo, oyente no culto, apenas posee esta capacidad; ni siquiera tiene el texto a mano.

Hay en este capítulo quinto dos apartados más: los elementos que favorecen la triplicación» y las «motivaciones».

Del primero, que se refiere a un rasgo importantísimo y universal de los cuentos como es que muchos aspectos se presentan en número de tres, señala Propp que puede afectar lo mismo a caracteres atributivos (dragón de las tres cabezas), como a ciertas funciones (tres pruebas que ha de superar el héroe), como a personajes (tres hijas del rey), etc. Pero lo importante es la aparición en el relato de elementos no estrictamente necesarios en el desarrollo argumental, salvo porque sean favorecedores del número tres; así, el héroe puede fallar dos veces intentando hacerse merecedor del objeto mágico (cuya entrega sí es una función principal), y conseguirlo a la tercera. Aunque Propp no lo dice, es evidente para nosotros que estos elementos auxiliares triplicadores sirven para aumentar la tensión intrigante (por lo tanto pertenecen a la sintaxis del relato), pero también constituyen un rasgo semántico independiente que de alguna forma anticipa la clave argumental, aunque siempre es preciso que el oyente tenga un cierto conocimiento -siquiera inconsciente- de cómo funcionan estos relatos. En el cuento español *Las tres maravillas del mundo*, tres hermanos compiten por la mano de la princesa, y aún haciendo cada uno de ellos méritos sobrados para alcanzarla, será el menor quien se la lleve, nos atreveríamos a decir que por el mero hecho de ser el menor, pues es siempre un personaje privilegiado de estos cuentos (o la menor). Esto llegan a saberlo los oyentes a pocos cuentos que hayan oído. Lo verdaderamente curioso es que no por ello desaparece el interés, sino que hasta se podría decir que aumenta. Es un ejemplo, perfecto nos parece, de implicación mutua entre lo sintáctico y lo semántico, comparable al asombroso mantenimiento de interés en tantos y tantos relatos literarios comerciales, en los que el oyente sabe que el héroe terminará bien, pese a todas las dificultades que se le pongan. El interés aquí se mantiene (basta recordar el caso de las novelas policíacas) por la observación de cómo se las ingenia el héroe para salir airoso. Las consideraciones morales o de cualquier otra índole paradigmática pasan a ser muy secundarias, y de ahí precisamente que la ideología burguesa utilice esas estructuras narrativas (en realidad las ha creado para eso) como vehículos propagandísticos de penetración inconsciente.

El ingenioso y valiente policía, mientras causa la admiración por sus métodos, va lanzando mensajes ocultos a través del restablecimiento de la

propiedad privada, la entrega del asesino a la justicia (no su regeneración), la unidad familiar, etc. La violencia llega a ser un atributo esencial de todas estas acciones, pues así es más convincente el restablecimiento del orden. El mensaje final es sin duda el de la protección del Estado a las personas ordenadas y dóciles y la garantía de castigo a los que se salen de las reglas del juego.

Este mecanismo explica que el relato burgués de nuestros días haya alcanzado el punto más alto en su distanciamiento del relato popular, dotando al héroe de las series de televisión de una entidad tal que llega a justificar por sí solo a los relatos en los que interviene. Por ello el desarrollo de la intriga resulta con frecuencia descaradamente arbitrario. En el cuento popular, muy de otra manera, el personaje posee una escasa o nula entidad, hasta el punto de que con frecuencia su psicología es totalmente disparatada para una mirada moderna.

Dice Propp: «Observemos de forma general que los sentimientos y las intenciones de los personajes no actúan en ningún caso sobre el desarrollo de la acción»<sup>33</sup>. En los cuentos populares hay casos de verdadera crueldad (o nos lo parece) en las motivaciones de los personajes, que cobran su sentido en el conjunto de la historia y acaso en sus fundamentos culturales remotos, como mensaje contra el incesto, la antropofagia, etc. Termina este capítulo quinto con unas consideraciones acerca de las motivaciones. «Entendemos por motivaciones tanto los móviles como los fines de los personajes, que los llevan a realizar tal o cual acción. Las motivaciones proporcionan a veces una coloración brillante y completamente particular, pero no por eso dejan de ser uno de sus elementos más inestables»<sup>34</sup>. Es verdaderamente singular de qué forma las motivaciones se supeditan en el cuento maravilloso a la estructura misma, de tal manera que es ella la que genera los motivos (a excepción de la fechoría inicial o el perjuicio, los cuales dan lugar a la carencia cuya satisfacción genera todo el cuento), incluso los sentimientos más inverosímiles. Es, pues, esta realidad mil veces comprobada en los cuentos, una prueba más de la tiranía absoluta de la estructura de las acciones principales. Las motivaciones son tan secundarias que a veces pueden incluso no existir donde parecerían más necesarias, al principio del relato. «A veces el sentimiento de que algo falta no recibe ninguna motivación. El rey reúne a sus hijos: "hacedme un servicio", etcétera, y los envía a la búsqueda de algo».<sup>35</sup>

## El capítulo 6: Reparto de las funciones entre los personajes

A pesar de que el investigador ruso no concede apenas importancia a los personajes, no deja por eso de advertir que las acciones se reparten también de alguna forma en relación con los distintos personajes en lo que él llama esferas de acción. Hasta siete esferas distingue en torno a otros tantos personajes, y son: esfera de acción del agresor, del donante, de la princesa, del mandatario, del héroe y del falso héroe. Por poner un ejemplo, la primera esfera está compuesta por «la fechoría (A), el combate y las otras formas de lucha contra el héroe (II) y la persecución (Pr).

Estas esferas pueden repartirse con arreglo a tres posibilidades:

1. Se corresponde exactamente con el personaje.
2. Un único personaje ocupa varias esferas.
3. Una única esfera de acción se divide entre varios personajes.

## Capítulo 7: Las diferentes formas de incluir nuevos personajes en el curso de la acción

Señala aquí el autor que «cada tipo de personaje posee su forma propia de entrar en escena»<sup>36</sup>. El agresor (el malvado), aparece dos veces y de muy distinta manera. La primera surge inesperadamente, mientras la segunda lo hace como objeto de una búsqueda. El encuentro con el donante del objeto mágico es puramente casual, y así cada uno de los personajes entra de forma particular. Distingue el formalista a continuación algunas excepciones que se presentan, y admite finalmente que estos problemas «pueden ser sometidos a un estudio más detallado»<sup>37</sup>. Pensamos que esta es una de las formas que más pueden variar de un país a otro.

## Capítulo 8. Los atributos de los personajes y su significación

«Entendemos por atributos el conjunto de las cualidades externas de los personajes: su edad, sexo, situación, su apariencia exterior con sus particularidades, etc. Estos atributos proporcionan al cuento sus colores, su belleza, su encanto»<sup>38</sup>. Creemos que es la primera vez que Propp hace una apreciación estética sobre elementos puramente externos, que en nada, o casi nada, intervienen en la acción. Pero independientemente de esto, el capítulo 8 es el que más da de sí para la polémica, pues el mismo Propp se adelantó, bajo ciertas hipótesis, a los grandes problemas que se derivan de la consideración de estos atributos con relación a la estructura. En primer lugar, el problema de las transformaciones de los cuentos maravillosos de acuerdo con el medio social e histórico. «El cuento sufre la influencia de la realidad histórica contemporánea, de la poesía épica de los pueblos vecinos y también de la literatura y de la religión (...) El cuento conserva las trazas del paganismo más antiguo, de las costumbres y los ritos de la antigüedad. Se transforma poco a poco, y esas transformaciones también están sometidas a unas leyes» (el subrayado es nuestro)<sup>39</sup>. De esas palabras se puede decir que surgió la gran controversia de los años sesenta acerca de dos grupos de problemas

básicos:

- 1) ¿Cómo, si las transformaciones se producen por influencia del medio social -y son tantos los que hay-, han de someterse a unas leyes generales de transformación? ¿Cuáles son, en fin, esas leyes? Si estas

transformaciones pueden llegar a afectar a las funciones mismas -afirmación extremadamente grave que hace Propp en la página 10340, pues no indica cómo ni da ejemplos-, ¿cabe imaginar que existió una proto-forma del cuento maravilloso, que podría ser reconstruida simplemente analizando catálogos internacionales de formas derivadas y quedándonos con las fundamentales? y ¿cuáles serían las fundamentales y las derivadas? Propp no se remite más que a sí mismo para esta difícil cuestión: «Las formas que consideramos fundamentales se hallan siempre citadas en primer lugar en nuestra lista»<sup>41</sup>.

Como se ve, nuestro autor se empieza a mover en un terreno sumamente resbaladizo del que a duras penas logra salir con hipótesis tras hipótesis. En realidad, es porque ha tocado el fondo de la cuestión, y que no es otro que el tema tabú del origen de los cuentos, es decir, el mismo que consumió estérilmente a tantos folkloristas antiguos, en la grandiosa -e inacabable- tarea de catalogar todos los miles de detalles de todos los miles de cuentos de todos los países, tras las huellas de un corpus original que acaso nunca existió.

El lector familiarizado con los problemas de la gramática generativa sabe que éste es ni más ni menos el mismo escollo de dicha gramática. Una vez que se conocen las reglas de transformación de una estructura gramatical, debería ser fácil obtener todas las frases posibles de un idioma, con la simple ayuda del lexicón, ese diccionario especial hecho con lexemas y elementos relacionantes. Luego, en la práctica, resulta que ese lexicón es prácticamente imposible de construir, y no sólo por razones cuantitativas, sino más bien por razones cualitativas. Porque la morfología de una lengua no depende únicamente de estructuras sintácticas, sino también de estructuras que pertenecen al texto y, al parecer, a estructuras semánticas independientes del texto. El ideal de reducir los mecanismos de la lengua (o del cuento popular) a fórmulas básicas engendradoras de formas secundarias, no sólo se contempla como una espejismo mil veces tentado, sino como algo a lo que se podría llegar, pero construyendo proto-tipos falsos, a partir de cuantificaciones y clasificaciones incompletas, tomadas como completas o considerando un arquetipo cualquiera como prototipo. El arquitecto será siempre el único históricamente posible, según los datos que se puedan recoger, frente a la inmensidad de los desaparecidos o no recogidos jamás. Lo que las gramáticas y las morfologías del cuento podrán construir serán siempre estos arquetipos (nosotros mismos intentaremos dar algunos sobre los cuentos españoles), y todo intento de presentarlos como matrices originarias nos parece especulación.

En esta cadena de identificaciones indebidas entre lo epistemológico y lo fenomenológico, el error más frecuente sigue siendo la identificación del contenido con su forma, esto es, el nivel semántico con el semiológico, a base de reducir cada vez más el argumento de un texto narrativo a categorías sintácticas. Efectivamente, es cierto, como advierte el mismo Propp, que en definitiva todo relato responde al esquema de la epopeya: «El héroe encuentra un obstáculo y vencéndolo encuentra el medio para llegar a su fin»<sup>42</sup>. De la misma manera, todas las construcciones gramaticales se reducen a un sujeto en su relación con un predicado, y los posibles aditamentos de uno y otro núcleo. Lo que ocurre es que eso no

sirve para nada en el análisis, y menos en el conocimiento de la realidad. Tuvo fundamento Lévy-Strauss, como veremos con más detalle después, al acusar a Propp de volver a distinguir inútilmente entre forma y contenido, aunque no en todas las razones que da. Lo importante para nosotros es preguntarnos por qué un estructuralista tan riguroso como Propp volvió a caer en las viejas trampas de las dicotomías lógicas, cuando en pureza no necesitaba abordar estos temas. Resabios del ambiente en que se formó, tal vez. Deudas sociales con las fuerzas políticas de su país, tras la revolución de Octubre, posiblemente. La ausencia de una solución dialéctica sorprende tanto más y en ese sentido apuntan nuestras sospechas.

2) El segundo bloque de problemas surge en torno a la relación entre el cuento y el mito. En realidad es una problemática derivada de todo lo anterior, por cuanto la «solución» de Propp a la cuestión de las transformaciones y a la búsqueda del prototipo se produjo de forma un tanto insólita en la afirmación siguiente: «El análisis de los atributos permite una interpretación científica del cuento. Desde el punto de vista histórico, esto significa que el cuento maravilloso en su base morfológica es un mito»<sup>43</sup>. Afirmación tan rotunda, y tan de emergencia, fue sin duda lo que motivó la respuesta contundente de Lévy Strauss, rechazando por completo las tesis de Propp en este punto, y encomiando todo lo demás. Como se ve, viejos y nuevos problemas, extrañamente ensamblados alrededor de este capítulo, extraño él también en el conjunto del libro.

## El capítulo 9: El cuento como totalidad. Definición científica

Bajo la noción ya consolidada del proto-cuento (Propp trae a colación una nueva cita de Goethe que se refiere a la proto-planta, del mismo cariz positivista utópico) se nos introduce por fin la idea del cuento como una totalidad que se manifiesta en partes, susceptibles de combinarse entre sí. Se trata de ver las partes de la narración, del texto en sí, con independencia de esas partes esenciales que vienen siendo las acciones de los personajes. Estas constituyen la estructura del prototipo (según nosotros, el arquetipo, el cuento ideal o archi-cuento, valdría decir). A estas alturas, Propp se siente en condiciones de dar una definición científica del cuento maravilloso, como cuestión previa a la de cómo determinar las partes de un relato cualquiera de esta índole. He aquí la definición:

«Se puede llamar cuento maravilloso, desde el punto de vista morfológico, a todo desarrollo que, partiendo de una fechoría (A) o de una carencia (a), y pasando por las funciones intermediarias, culmina con el matrimonio (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa (F), la captura del objeto buscado o de un modo general la reparación del mal (K), los auxilios y la salvación durante la persecución (Rs), etc. A este desarrollo le llamamos una secuencia. Un cuento puede

comprender varias secuencias»<sup>44</sup>.

En la aplicación de esta definición a los cuentos españoles hemos preferido desarrollar algo más la parte que se refiere a las «funciones intermediarias» en especial todo lo que se refiere al objeto o auxiliar mágico y lo que le rodea, por presentar en nuestro ámbito caracteres especiales y fuertemente diferenciadores de los otros tipos de cuentos. En cuanto a las secuencias, nuestro autor sabía, por experiencia de lector de cuentos, que se presenta a menudo el problema de que un mismo texto parece contener más de un cuento. Por eso ha llevado a la definición, de forma muy ingeniosa, la identidad relativa entre cuento y secuencia. De tal modo que unas veces un cuento sólo contiene una secuencia y otras veces más de una. Un problema, ya de menor entidad, es cómo se combinan en el caso de que haya más de una secuencia. En nuestra opinión, tendremos una nueva secuencia cada vez que se produce una nueva fechoría, o carencia, incluyendo la posibilidad de que aparezcan más de una fechoría al principio del relato.

Esto es importante de tener en cuenta, pues hay que aprender a distinguir lo que son cuentos mezclados caprichosamente por el narrador, de lo que son textos compuestos por más de una secuencia. En el estado de degradación o deterioro en que se encuentran los cuentos españoles, resulta especialmente recomendable esta observación.

Así, pues, la primera unidad morfológica del cuento maravilloso (y no la unidad funcional, repetimos) es la secuencia. Cuando hay más de una secuencia, Propp distingue todos aquellos casos, hasta ocho, en que se puede seguir hablando de un sólo cuento. Esta enumeración y explicación nos resulta un tanto ociosa, pues, como hemos indicado, basta considerar como señal de nueva secuencia la aparición de una nueva fechoría o carencia. No obstante, puede resultar útil este nuevo análisis de circunstancias para llevar al investigador una conciencia más clara del asunto.

Un apartado B) de este capítulo nueve, verdadera recapitulación del libro por otra parte, nos ofrece un ejemplo de análisis. De una forma un tanto inesperada, nos encontramos previamente con un resumen de las categorías de elementos que sirven para «desmembrar un cuento en sus partes constitutivas»<sup>45</sup> y que resultan ser:

- 1.- Funciones de los personajes («partes fundamentales»)
- 2.- Elementos de unión.
- 3.- Las motivaciones.
- 4.- Formas de aparición en escena de los personajes.
- 5.- Elementos accesorios atributivos.

Es necesario advertir, antes de continuar adelante, que el formalista ruso no distingue en ningún momento entre unidades funcionales y unidades morfológicas. Las primeras serían las acciones fundamentales, y las segundas todo lo demás, es decir, las otras cuatro categorías de elementos. Pero el que no se pronuncie sobre esta distinción, e incluso teniendo en cuenta que acaba de alinearlas en una sola enumeración de cinco categorías, no despeja por completo la duda de que sean para él dos



bloques de categorías situados a dos niveles diferenciados. El primer nivel, el de las funciones, sería el nivel de lo genérico, y el segundo el nivel de lo particular. Desde el punto de vista del análisis de un cuento no tiene demasiada importancia, salvo por lo que pudiera haber de distorsión semántica de un elemento cualquiera hasta poder identificarlo con tal o cual elemento de la estructura general, o de la particular, según la conveniencia del investigador.

La importancia de esta cuestión vuelve a situarse en los planteamientos teóricos, y de ahí que Lévi-Strauss apoyara su crítica a ciertas hipótesis de Propp -principalmente la hipótesis mitológica-, en esta misma sospecha acerca del pensamiento último del folklorista. Para nosotros, que de momento no entramos en el debate antropológico, la cuestión afecta a los planteamientos lingüísticos que se han derivado de las oscuras contradicciones -digámoslo así - que hay en la mente de un científico tan singular, anclado todavía en ciertos esquemas de positivismo ingenuo (idealistas al fin y al cabo) y ensayando, acaso por primera vez en el mundo de las ciencias humanas, perspectivas funcionalistas puras, cuyo desarrollo completo no puede producirse más que en el terreno del materialismo dialéctico.

Con toda claridad, el problema es el mismo que el de forma y función en la lingüística estructural. Los análisis morfosintácticos, tan actuales y tan útiles para comprender fenómenos gramaticales, no resuelven en definitiva ciertos problemas de relación entre las partes del discurso, sencillamente porque esa relación no se puede aislar en morfemas, ni en suprasegmentos, sino que puede depender de cosas tales como la colocación en la cadena sintagmática y, más allá de la frase, en las relaciones entre frases.

La relación entre las secuencias de un cuento plantea estos mismos problemas, ya que siendo distintas desde el punto de vista morfológico, pertenecen a un mismo todo desde el punto de vista funcional. Y no es porque este todo tenga que ser una unidad mayor que la secuencia (pues ya hemos visto que a veces secuencia y cuento son la misma cosa), sino una unidad de distinta naturaleza.

En un planteamiento dialéctico, esto no ofrece ninguna dificultad, pues puede ser explicado perfectamente a través del postulado que dice que todo cambio cuantitativo comporta un cambio cualitativo. Según esto, dos o más secuencias maravillosas pueden componer un sólo cuento y a veces cuentos distintos, sin que exista contradicción ni absurdo<sup>46</sup>. De la misma manera, la distinción entre morfema y lexema puede desaparecer en el discurso, como sucede de hecho con muchas de las llamadas formas irregulares de los verbos.

En estas formas, generalmente, no se pueden distinguir partes, porque, aunque exista la huella del lexema original, (caso del español hay) su enorme polivalencia funcional hacen imposible una definición abstracta de su sentido. Todas las definiciones se habrán de producir en el ámbito contextual de la frase. Igual puede decirse del nivel frase en relación a su respectivo contexto, es decir, el texto propiamente dicho; e incluso del nivel texto con relación a otros textos, por ejemplo de un mismo autor.

La integración de todas las unidades morfológicas se perfila, pues, como una integración de sentido, esto es, de la semántica particular de un

texto. Lo que, en terminología de Hjelmslev, llamaríamos la forma del contenido, y en términos de semántica estructural el nivel semiológico. Lo que ya no se suele decir es que esta integración semiológica, por la que se dan casos tan singulares como que un morfema puede convertirse realmente en un semantema, (ya que funciona como tal y fuera de su contexto no significa nada) no puede ser aislada de ninguna manera, por mucho que en literatura, por ejemplo, se haya llegado a hablar de «estilemas» y otros atrevimientos. No puede ser aislada porque se trata de un cambio cualitativo, y no de un mero cambio cuantitativo a un nivel de unidades mayores, como en principio se suele pensar que ocurre. Lo único que se puede hacer es una descripción abstracta del funcionamiento de estas integraciones, y es lo que en realidad hace Propp al relacionar las acciones de los personajes en el cuento maravilloso, y lo que hace Greimas cuando aplica su concepto de la isotopía de un texto literario.

Es evidente que Propp no tuvo una conciencia muy clara de la revolución que él mismo estaba llevando a cabo, y así, cuando quiso darse a sí mismo una explicación teórica general, cayó en viejas e inservibles dicotomías. Las mismas que, en el campo de la lingüística, ha tiranizado esta ciencia hasta que, abandonando la rigidez esquemática de los discípulos de Saussure, se retomó el discurso lingüístico de Hjelmslev y empezó a tomar cuerpo la hipótesis de que la forma es un determinante de la sustancia y que esta misma existe, no fuera del texto, sino en su interior y precisamente porque hay texto. Se trata, en definitiva, de la identificación dialéctica de los contrarios, no como algo que vuelva a ser ideal, sino como un instrumento útil de análisis que permite ver en abstracto el funcionamiento de una realidad concreta, y sin que esto tenga absolutamente nada que ver con la metafísica. Más bien representaría la destrucción final de la metafísica.

Tras un ejemplo del análisis de un cuento en sus partes constitutivas, que nosotros haremos respecto a un cuento español, Propp se plantea el problema de la clasificación sobre la base de dos cuestiones: la diferencia de los cuentos maravillosos con los demás cuentos y la clasificación de los primeros por sí solos. Dos intentos nuevos de definición alrededor del término maravilloso (en español encantamiento), se producen y ambas son rechazadas por el mismo autor, quien pasa a tratar otro tema: la semejanza de ciertos cuentos no maravillosos con la estructura de los que lo son, y algunas cuestiones más.

Un apartado importante todavía de este enjundioso capítulo es el que se refiere a la relación de las formas particulares con la estructura general.

Aunque ya nos hemos adelantado a este asunto de varias maneras, interesa ver más de cerca el tratamiento que le da Propp en el último asalto de su libro. De hecho, este acercamiento va a constituir un verdadero resumen.

Resumen de la teoría y del método de Vladimir Propp

A lo largo del apartado que acabamos de mencionar, Propp va trazando diferentes esquemas generales, derivados de la simple superposición de los esquemas de diferentes cuentos. Este sencillo método conduce a averiguar «qué representan las diferentes especies de nuestros cuentos»<sup>47</sup>. Es de notar que la palabra especie interviene en este pasaje de su libro, aunque de una forma poco precisa, como sinónimo de los distintos contenidos en los que se manifiesta la acción de los textos concretos. Así, el raptar, el robar y el saquear son especies de la función Fechoría (A), con otras menos frecuentes. La Fechoría sería, en oposición a la especie, el género, si seguimos utilizando la terminología de las ciencias de la naturaleza, que es lo que hizo Lévy-Strauss en su crítica al investigador ruso. Para nosotros, sin embargo, la falta de precisión afecta de un modo más importante a saber qué serían las distintas modalidades de raptó, robo y saqueo, que son las que verdaderamente se dan en los cuentos. No es que Propp mencione estos términos aislados como especies de la acción principal abstracta, puesto que él siempre dice «raptó a la princesa», «roba un objeto mágico», «saquea un sembrado», etc. Pero tampoco distingue estas acciones -con su desarrollo particular-, de las acciones puras, con lo cual nos quedamos sin saber qué clase de unidad intermedia sería robar, entre fechoría y robar un objeto mágico. Naturalmente, no habría ningún problema si siempre que se produjera un robo como manifestación de la fechoría inicial se tratara del robo del objeto mágico, y de ninguna otra cosa. Pero esto no es siempre así, aunque los casos más frecuentes se presenten de esa manera. Propp se da cuenta de este escollo y, como otras veces, adopta una solución técnicamente cómoda, cual es aislar las formas principales (más frecuentes) como una sola, e inventariar el resto: roba la espada del rey, roba las manzanas de oro, arrebató la luz del día<sup>48</sup>, etc. Todos los demás casos quedan, por consiguiente, como roba el objeto mágico.

El método, sin él saberlo, es muy similar al de la gramática estructural cuando, en el nivel fonológico, se procede a constituir el fonema, como entidad abstracta integrada por rasgos diferenciados de los sonidos reales de la lengua general, dejando ciertas variantes posicionales del discurso como casos particulares de los sonidos, alófonos, fácilmente inventariables, aunque a veces puedan representar fenómenos revolucionarios en embrión. El problema subsiste, sin embargo, aun para la lingüística, pues, de hecho, esas situaciones de excepción son las que cambian las lenguas.

La analogía con los métodos lingüísticos tendrá que ser apurada, y en algo mucho más decisivo como es el universo de la significación, cuando estudiemos la aplicación que, precisamente ha tenido el método de Propp en los dominios de la semántica estructural.

De los esquemas resultantes de sus confrontaciones, Propp deduce varias propiedades generales de gran importancia.

La muerte del agresor, por ejemplo, puede ser consecuencia de la pareja de acciones principales combate-victoria (H-J), o simplemente producirse sin la intervención del héroe. El esquema conjunto de los dos casos resulta

ser

ABE &#8593; DEFGHIJK &#8595; Pr-Rs OLQExTUW0

Si reunimos a continuación en un esquema todos los cuentos donde se

producen tareas difíciles para probar al héroe, el cual las supera, es decir, M-N, el esquema es

ABC &#8593; DEFGOLMJNK &#8593; Pr-RsQExTUW0

Comparando los dos esquemas anteriores, y analizando otras circunstancias, se llega a la conclusión de que la pareja combate-victoria y la pareja tarea difícil-realización de la misma, no aparecen nunca en un mismo cuento, salvo que sea en secuencias diferentes, y siempre en el orden que aquí se mencionan. Si el orden fuera inverso, se trataría de una combinación mecánica, no «orgánica», de dos cuentos, por capricho del narrador. Es una conclusión teórica. Los cuentos que reúnen las dos parejas arrojan el siguiente esquema:

ABC—FH-JK—LM - NQExUW0

Esta combinación no se presenta en ningún caso concreto de los estudiados por Propp, hecho que vendría en auxilio de nuestra tesis acerca de la condición no sólo abstracta, sino ideal, de los esquemas.

El siguiente esquema procede de la superposición de todos los cuentos donde no hay ni combate ni tarea difícil, esto es, faltan las dos parejas de acciones consideradas hasta aquí. Este nuevo esquema resulta ser

ABC—DEFGK—Pr-RsQExTUW0

En un segundo asalto teórico, la confrontación de los tres esquemas anteriores presenta un nuevo esquema, que Propp llama alternativo, pues se debe a una mera construcción teórica que lo hace útil sólo si hacemos sobre él tomas parciales sucesivas. Así es, pues, el esquema general, y definitivo, de todos los cuentos maravillosos:

Dice Propp: «Las secuencias con H-J se desarrollan según la rama superior; las secuencias con M-N según la rama inferior; las secuencias que incluyen las dos parejas, primero de acuerdo con la rama superior, y luego, sin llegar hasta el final, según la inferior; en cuanto a las secuencias que no presentan ni H-J ni M-N se desarrollan evitando los elementos que diferencian unas secuencias de otras»<sup>49</sup>.

Conclusiones que se obtienen de estos esquemas

Tras considerar el comportamiento un tanto anómalo de la acción L (pretensiones engañosas del falso héroe), nuestro autor concluye de una manera terminante su «tesis general sobre la uniformidad absoluta de la estructura de los cuentos maravillosos. Las variaciones de detalle aisladas o las excepciones no rompen la constancia de esta ley»<sup>50</sup>. Propp es el primer sorprendido ante la fuerza de esta constatación y, aunque advierte que no le corresponde al morfólogo (hoy diríamos estructuralista) «interpretar» lo que esta ley quiere decir, no resiste a la tentación de hacerlo, aun a modo de interrogante: «¿no significa esto que todos los cuentos proceden de la misma fuente?». Una vez más, como la tenaz mariposa de luz contra aquello que le fascina, Propp se siente atraído por el misterio del origen de los cuentos. Sin ánimo de competir

con el historiador, reconoce que su pregunta no deja de ser una hipótesis, para agregar, muy sagazmente, que acaso no sea cuestión para el historiador, sino para el psicólogo, pues pudiera ser que «los límites del cuento se explican por los límites de las capacidades imaginativas del hombre»<sup>51</sup>. Esta opinión, sin embargo, es rechazada por él mismo en seguida, con el débil argumento de que, de ser así, no habría más cuentos que los del tipo maravilloso. La existencia de otras clases de cuentos pensamos nosotros, bien podría responder a diversas capacidades de la propia imaginación. Pero dejando a un lado este asunto, que nos llevaría -y tal vez nos llevará- a consideraciones psicoanalíticas de la escuela de Jung<sup>52</sup>, se echa de ver en seguida que Propp no renuncia fácilmente a la creencia de que «la fuente única puede encontrarse en la realidad»<sup>53</sup>, preparando así el camino a su siguiente libro, de carácter materialista histórico.

En esta línea adelanta que «es bastante posible que exista un vínculo regido por leyes, entre las formas arcaicas de la cultura y la religión por un lado, y entre la religión y los cuentos por otro»<sup>54</sup>. En apoyo de esta tesis pone el ejemplo siguiente, digno de ser tenido en consideración: «Los cuentos nos presentan a los transportadores aéreos de Iván bajo tres formas fundamentales: el caballo volador, los pájaros y el barco volador. Estas formas son las que representan precisamente a los portadores del alma de los muertos; el caballo, que predomina entre los pueblos pastores y agricultores, el águila entre los pueblos cazadores, y el barco en aquellos que viven a orillas del mar. Por tanto, se puede pensar que uno de los principales fundamentos estructurales de los cuentos, el viaje, es el reflejo de ciertas representaciones sobre los viajes del alma al otro mundo»<sup>55</sup>.

De pronto parece que Propp se haya olvidado de la relación con el mito, lo que viene a confirmar nuestra impresión de que aquello fue una ligereza, tomada excesivamente en consideración por Lévi-Strauss.

Viene a continuación un estudio de ciertas excepciones a la estructura general, que Propp resuelve como excepciones aparentes, como variantes o como auténticas infracciones debidas a una transmisión degradada, o a otras causas.

La segunda ley importante dice: «Los cuentos dan una forma incompleta del esquema de base. En cada cuento falta una u otra función. La ausencia de una u otra función no modifica para nada la estructura del cuento: las demás funciones conservan su lugar. En muchos casos se puede demostrar, basándose en algunos detalles rudimentarios, que esta ausencia es una omisión»<sup>56</sup>.

La primera parte de esta ley deja bien a las claras una prueba más de nuestra tesis contraria a Propp, varias veces apuntada, pues, si en ningún cuento de los muchos estudiados por Propp ni siquiera se han presentado todas las funciones del esquema general, ¿cómo pretender que hubo alguna vez un protocuento que las llevara todas? De ser así tendría como contenido argumental una cadena con la especie más frecuente o más importante (?) de cada función. Pero lo frecuente ya es histórico, no puede estar en el proto-cuento; y lo «importante», ¿quién y cómo decidirlo?

Nuestro estructuralista pasa a continuación a estudiar por separado las

funciones correspondientes a la parte preparatoria, esto es, las siete funciones simbolizadas con otras tantas primeras letras griegas, a partir de b, puesto que a se reserva para la situación inicial, donde aún no se ha producido ninguna acción. Propp admite que el estudio de esta parte se complica «porque las siete funciones que la constituyen jamás se encuentran todas juntas en un mismo cuento y su ausencia nunca puede explicarse por una omisión»<sup>57</sup>. Llama la atención que no se pronunciara en el mismo sentido respecto del caso anterior, a pesar de que allí las ausencias se explican, según él, por omisión «en muchos casos». Esta explicación era, ya se ve, incompleta, pero no llega a ser realmente inquietante hasta que se compara con la naturalidad con que Propp admite la dificultad del problema en la parte secundaria de la estructura o, en todo caso, menos importante que la que empieza en la función VIII (fechoría, (A)). ¿Es que Propp se guarda sus escrúpulos en la parte principal para no poner en crisis su hipótesis de la estructura general y, más el fondo, la del origen único e histórico de todos los cuentos? Hay dos parejas excluyentes, según él, en estas funciones preparatorias, y son g-d y h-q (prohibición-transgresión de la prohibición y engaño del agresor a la víctima-complicidad involuntaria de la víctima).

Un nuevo e importante problema plantea y estudia nuestro investigador, con soluciones muy acertadas: «¿Las especies de una función se hallan indefectiblemente unidas a las especies correspondientes de otra función?»<sup>58</sup>. Explicaremos un poco este problema. Se trata de ver si, por ejemplo, cuando hay un combate en pleno campo entre el héroe y el agresor (especie H1 de la función Combate, H), la victoria del héroe se produce igualmente en el campo (especie J1 de la función J), o si la victoria se produce en cualquier otro lugar. Aunque esto pudiera parecer absurdo, téngase en cuenta que en estos cuentos los saltos de lugar, como otras muchas rupturas de esquemas de la lógica habitual, son perfectamente posibles; ocurren, sin más explicación. Pues bien, Propp llega a la conclusión de que estas correspondencias se presentan: 1: Siempre, entre algunos elementos. 2: Existen parejas de funciones en las que una de las partes puede ligarse con algunas especies de la otra, pero no con todas. 3: Se presenta libertad absoluta en tales correspondencias.

La objeción salta a la vista: ¿no es todo esto un esquema puramente lógico que Propp cree estar viendo? Estas consideraciones le llevan a esbozar, en un párrafo francamente pintoresco, cómo se podrían fabricar cuentos, esto es, producirlos artificialmente, teniendo en cuenta todo lo dicho hasta aquí en el resumen. Se despierta en él una nueva inquietud de tipo marginal acerca de si, con tantas leyes, y a pesar de la combinatoria posible, no podría afirmarse que el pueblo está privado de libertad estética creadora cuando se dedica a los cuentos. Dicho de otra manera: ¿qué le queda al pueblo para producir arte en esta tarea. Una vez más, Propp distingue: a), los casos en que no puede inventar ni variar nada, como el orden de las funciones; los elementos de aquellas especies vinculadas por una dependencia absoluta o relativa; determinados atributos de un personaje para una función determinada; ciertas dependencias entre la situación inicial y las funciones siguientes. b) Es libre en cambio: en la elección de las funciones que omite o utiliza; la elección de la especie (aquí es donde mayores posibilidades se le ofrecen); en la

elección del nombre del personaje y sus atributos.

Pese a todo ello, no deja de reconocer que «el creador de un cuento muy raras veces inventa y que, además, coge de la realidad contemporánea la materia para sus innovaciones y la aplica al cuento»<sup>59</sup>. Finalmente dice Propp: «el narrador es libre para elegir los medios que le ofrece la lengua»<sup>60</sup>. Se trata, pues, de una concesión al estilo personal del narrador, tema este en el que, contrariando la magnanimidad de Propp, no hay más remedio que admitir que no se hace uso de esta libertad tal como podría parecer (desde luego en España, muy poco), por una razón fundamental: el cuento, por sus relaciones profundas con la estructura de la lengua, es casi un metalenguaje y, como tal, muy poco susceptible de variaciones estilísticas. Ello, por otro lado, nos sitúa mucho más cerca del archicuento, que del proto-cuento, ya que si éste hubiera existido alguna vez, las variantes se habrían multiplicado en razón de una cierta competencia de originalidad con el original -vale la redundancia-, y no, como de hecho ocurre, con poquísimas e irrelevantes diferencias estilísticas de unas versiones a otras, como cuidando de que no se pierda el estándar expresivo porque con él peligraría el cuento todo. Pero, además, baste considerar que el narrador de cuentos populares se dirige a un público cuya competencia lingüística es tan reducida que cualquier apartamiento puede producir extrañeza en él. Esto último explica, por añadidura, que la calidad estética del cuento se mantenga más bien latente en determinaciones estructurales, en la semiología del conjunto.

El último apartado del capítulo, y del libro, todavía comprende una cuestión de bastante interés, y es el de la posible determinación del argumento, con sus variantes como algo aislable, a pesar de la ambigüedad del término; término no en vano responsable de las complicadísimas elucubraciones de los folkloristas antiguos, a lo que se unía otro elemento no menos perturbador: el personaje. Propp, que ha demostrado la inoperancia del argumento y del personaje como objetos de atención para la descripción científica del cuento, quiere no obstante echar una última ojeada al primero de los dos.

Es admirable la claridad con que este autor, que no era lingüista, intuyó lo esencial de la relación entre la estructura del cuento y la estructura de la lengua, al decir: «Todos los predicados reflejan la estructura del cuento y todos los sujetos, complementos y las demás partes de la oración definen el argumento»<sup>61</sup>. En efecto, si colocamos los significados de todas las especies uno debajo de otro, por ejemplo:

el agresor rapta a la princesa,

el donante entrega el objeto mágico,

el héroe mata al dragón,

el héroe recibe una marca en el combate,

el falso héroe reivindica falsos méritos,

el héroe es perseguido por sus hermanos,

el héroe sufre una prueba,

el héroe se casa con la princesa, etc.,

se aprecia con absoluta claridad una misma relación y casi un mismo número de funciones sintácticas en todas ellas. Es decir, que el contenido -argumento-, ya en su mera sustancia presenta un atisbo formal, cuya inmediata concreción es elevar los predicados -verbos- a la categoría de

abstracciones suficientemente genéricas, las cuales serán ya formas del contenido y dan nombre a las distintas funciones principales. Conforme al ejemplo anterior, y por el mismo orden, obtendríamos:

Fechoría (Función A)

Recepción del objeto mágico (F)

Reparación de la fechoría (K)

El héroe recibe una marca (I)

El falso héroe quiere suplantar al héroe (L)

Persecución (Pr)

Primera función del donante (D)

Matrimonio (W0)

Como se ve, no siempre la forma del contenido (el «género») difiere claramente de la especie, lo cual puede ser debido a problemas lexicales, de variable importancia, que pueden, desde luego, cuestionar la validez misma de todo el procedimiento.

Por sugerencias de esta importante intuición de Propp, despertadas en otros autores, es por lo que el estudio *La morfología del cuento popular* ha llegado a ser un libro tan importante. En la aplicación del paralelismo entre cuento y lengua, que a poco que se reflexione es mucho más que un paralelismo, el siguiente paso es comparar la estructura de las relaciones entre las frases del discurso, esto es, la gramática del texto, con la relación entre las distintas acciones principales del cuento, la estructura general del cuento popular maravilloso con la estructura general de la lengua. Pero, ¿de toda lengua? Dicho de otra manera: así como cada función del cuento equivale a una oración gramatical, el cuento completo habría de corresponderse con lo que es la lengua a todos sus niveles. Decimos bien con «a todos sus niveles», pues también hemos visto importantes analogías con otros niveles del lenguaje -el fonológico-, como para poder concluir en la hipótesis de que, en efecto, la relación entre cuento y lengua es mucho más que una analogía, es una homología, tal vez lograda por necesidades de la memoria colectiva de los pueblos mucho antes de que la escritura llegara a ser un patrimonio extendido, y porque acaso la estructura de la mente lo requiere de igual manera, como canon elemental para la comprensión del mundo. La estructura ideal del cuento maravilloso vendría a tratar de aliviar estas limitaciones psicológicas e históricas del hombre en la tentativa más antigua -y esa sí absolutamente presente en todos los pueblos-, de explicarse lo desconocido -la muerte- pero sin perder ni por un momento la relación con lo real a través de las estructuras de la mente, del lenguaje, del cuento maravilloso.

## Las transformaciones del cuento maravilloso

Propp publicó en el mismo año que el de su libro fundamental, 1928, este otro trabajo complementario dedicado a estudiar cómo cambian algunos elementos no fundamentales del cuento, y siempre sobre la base de que las funciones y su sucesión permanecen inalterables. De este artículo existen



varias ediciones en castellano, y fue publicado por primera vez en una lengua europea, el francés, en 1966, en el volumen dedicado a los formalistas rusos, bajo la coordinación de Tzvetan Todorov, por la colección «Tel Quel» de la editorial Du Seuil, París.

Tentado una vez más por las grandes cuestiones de este tema, el investigador extrae sus propias conclusiones acerca del origen del cuento y de su desarrollo histórico. Dichas conclusiones las hemos resumido nosotros en las siguientes tesis:

-«El cuento maravilloso viene de las antiguas religiones; pero la religión contemporánea no viene de los cuentos. Tampoco los crea, sino que modifica sus elementos» (p. 29).

-Las formas primarias del cuento maravilloso derivan de religiones arcaicas; las formas derivadas se vinculan con la realidad. (Resumen.)

-«La vida real no puede destruir la estructura general del cuento» (p.

33).

-«La interpretación maravillosa de una parte del cuento es anterior a la interpretación racional» (p. 37).

-«La interpretación heroica es anterior a la interpretación humorística» (p. 38).

-«La forma internacional es anterior a la forma nacional» (p. 38).

-«La forma difundida es anterior a la forma rara» (con reservas) (p. 39).

A continuación presentamos otro resumen, éste del análisis de cómo se modifica un elemento, realizado por Propp sobre el aspecto que tiene en los cuentos rusos la choza donante, Baba Yaga.

### Ejemplo de modificación de un elemento

Forma fundamental: la choza Baba Yaga se sustenta sobre patas de gallina, está en el bosque y es giratoria.

1. Reducción.- Todas las posibilidades quitando uno o más elementos:  
choza.

2. Amplificación.- Lo contrario: sostenidas con crespones.

3. Deformación: la choza gira constantemente en torno a un eje.

4. Inversión: La forma fundamental se transforma en su opuesta. Choza abierta en lugar de choza cerrada.

5. y 6. Intensificación y debilitamiento. Sólo se refiere a los personajes: el héroe es expulsado, en lugar de enviado (intensificación). Se omiten amenazas (debilitamiento).

7. Sustitución interna. Cambios tomados del propio cuento, por desplazamiento casi siempre. Los desplazamientos son importantísimos en la transformación de los cuentos. La hija de Baba Yaga es la princesa; Baba Yaga ya no vive en una choza, sino en un palacio. La donante y la princesa se funden.

8. Sustitución realista. La choza es sustituida por viviendas corrientes.

9. Sustitución confesional. El diablo sustituye al transportador aéreo.

10. Sustitución por superstición. (Más raras de lo que parece).

11. Sustitución arcaica. Hay que distinguirlas de la sustitución por creencia o superstición. No siempre es fácil.

12. Sustitución literaria. El cuento integra muy difícilmente elementos literarios. Incluso la novela de caballería es a menudo producto de los cuentos.
13. Modificaciones. Casi siempre creaciones del cuentista.
14. Sustituciones de origen desconocido. (Concepto provisional).
15. Asimilación interna. Chozas bajo un techo de oro, procede de choza - palacio bajo techo de oro.
16. Asimilación realista. Chozas en el extremo de la aldea o cueva en el bosque. Mantienen el elemento morada aislada.
17. Asimilación confesional. Dragón por diablo. El diablo en un lago como el dragón.
18. Asimilación por superstición (rara).

19 y 20. Asimilación literaria y asimilación arcaica. (Más raras aún).

Es importante señalar que Propp, al estudiar las transformaciones, emprendió un camino distinto al de sus seguidores y críticos, especialmente Lévi-Strauss y Greimas. Para éstos, con sus respectivas escuelas, el estudio de las transformaciones ha de referirse a la estructura misma, reagrupando las funciones en parejas casi siempre, y según diversos tipos de relación. Esta orientación, que es la que ha potenciado la semántica estructural, coincide con la problemática final del estructuralismo, a saber, cómo se transforman las estructuras sintácticas. Decimos problemática final porque el siguiente paso viene dado por la relación entre sintaxis y semántica, que es propia de la gramática transformacional. No es de extrañar, pues, que algunos discípulos o seguidores de Chomsky hayan intervenido recientemente en el estudio de los cuentos maravillosos<sup>62</sup>.

A continuación veremos la polémica entre Lévi-Strauss y Propp, seguida del intento conciliador de Greimas.

### Lévi-Strauss enjuicia a Propp

Desde una posición estructuralista ya muy sólida, claramente influida por Jakobson, Lévi-Strauss publicó en 1960 un artículo titulado «La estructura y la forma», donde plantea importantes objeciones al sistema de Propp, sin dejar de reconocer sus méritos fundamentales e indiscutibles.

Conviene advertir, de entrada, que Lévi-Strauss no conocía la edición revisada y ampliada del trabajo de Propp, sencillamente porque ésta vio la luz en 1968. Algunas de las discusiones de Lévi-Strauss son, pues, superadas por la segunda edición de la Morfología del cuento. Otras, sin embargo, permanecen, y son las que veremos a continuación. Lévi-Strauss basa su planteamiento en la diferencia, para él irreductible, entre formalismo y estructuralismo, diferencia que ha sido ampliamente negada o al menos matizada por los formalistas. El propio Jakobson se defendía en 1970, diciendo: «El formalismo, una etiqueta vaga y desconcertante que los

detractores lanzaron para estigmatizar todo análisis de la función poética del lenguaje, creó el espejismo de un dogma uniforme y consumado»63. Pero la posición de Lévi-Strauss, al menos en 1960, cuando redacta el artículo que comentamos, es clara y terminante: «Al contrario que el formalismo, el estructuralismo se niega a oponer lo concreto a lo abstracto, y a conceder a este último una posición de privilegio. La forma se define por oposición a una materia que le es extraña, pero la estructura no tiene distinto contenido: es el mismo contenido, recogido en una organización lógica concebida como propiedad de lo real»64. Tal vez Lévi-Strauss se dejó influir demasiado por el fenómeno histórico que supuso la condena oficial del formalismo por las autoridades soviéticas, sin advertir que no era la solidez del formalismo como doctrina lo que combatían las autoridades de la URSS, sino la necesidad de imponer la doctrina del realismo socialista frente a cualquier cosa. Pero dejemos esta cuestión, que nos llevaría demasiado lejos, para mejor momento. La base de las objeciones de Lévi-Strauss (ya apuntadas en páginas anteriores) es que las diversas abstracciones que realiza Propp para construir su sistema dejan de lado significaciones concretas que para el estructuralista, que trabaja con los contextos culturales, son irreductibles y sólo tienen sentido a partir de dicho contexto. Para el antropólogo, Propp «aparece desgarrado entre su ilusión formalista y su obsesión por las explicaciones históricas»65.

Con relación al mito, Lévi-Strauss advierte que «es posible comprobar cómo narraciones que tienen carácter de cuentos en una sociedad, son para otras mitos, y viceversa»66, con lo cual parece demostrado que no es el paso del tiempo lo que debilita o transforma estos relatos de una en otra cosa, sino las necesidades culturales de cada pueblo, en cuyo seno sí pueden tener lugar degradaciones o transformaciones. Esta impresión vuelve a confirmarse más adelante cuando dice: «La experiencia etnológica actual nos induce, por el contrario, a pensar que cuentos y mitos aprovechan una sustancia común, pero cada uno a su manera. Sus relaciones no son de anterior o posterior, sino que más bien se trata de una relación de complementariedad. Los cuentos son mitos en miniatura, en los que éstos aparecen a escala reducida y es lo que hace difícil su estudio»67.

Comparemos esta última afirmación con la de Propp, en su edición revisada: «Desde el punto de vista histórico [...] el cuento maravilloso en su base morfológica es un mito»68. Hay diferencias importantes. En primer lugar, Lévi-Strauss niega, por su experiencia etnológica, que haya una transformación de cuento en mito o viceversa a lo largo del tiempo. En segundo lugar, no parece lo mismo la «base morfológica» de Propp que la «miniatura» del antropólogo, pues mientras el primero se refiere a ciertos elementos comunes al cuento y al mito, el segundo todo lo más que admite es que el cuento es una versión reducida del mito.

No deja de sorprender la necesidad de una explicación histórica en Propp, que él dejó en hipótesis y que desarrolló más tarde en un voluminoso libro. Pensamos era la deuda que tenía que pagar por haber sustraído demasiado los contenidos particulares de los cuentos, en beneficio de su «metaestructura», y por no destruir su propio axioma, según el cual, para conocer el origen de una cosa primero hay que describirla bien.

Lévi-Strauss, en definitiva, lo que reprocha a Propp es que haya dividido

la realidad de los cuentos en forma y contenido, y que este último le haya parecido arbitrario y pendiente de una explicación histórica. «Antes del formalismo -dice- ignorábamos lo que tenían en común estos cuentos, pero después de él estamos sin medios para comprender en qué difieren»<sup>69</sup>. Nosotros mismos ya expresábamos nuestra decepción al comprobar que entre Fechoría (género) y sus distintas especies (rapta a la princesa, roba el objeto mágico, saquea un sembrado, etc.) había demasiada distancia, y que todo lo que tiene de admirable el enorme esfuerzo de síntesis por encontrarlo común, es de lamentar que nos prive en la comprensión de lo diverso. El acierto de Propp, dice Lévi-Strauss, es advertir que el contenido de los cuentos es permutable, pero concluyo demasiado deprisa que también es arbitrario. Nada es arbitrario si se examina de cerca en su contexto cultural, habría que añadir, y es sin duda lo que piensa Lévi-Strauss.

Aplicando el método fonológico, Lévi-Strauss ejemplifica su punto de vista con la aparición del águila o del búho en un mismo punto de una narración oral. Se podría pensar, al estilo de Propp, que el contenido de estos pájaros es arbitrario, pues lo importante es la función que realizan. Oponiéndolos, sin embargo, vemos que el búho es el águila de la noche, y viceversa, por lo que la verdadera oposición es día/noche. Si introducimos en el sistema a todas las aves que forman parte del universo cultural de un pueblo, aparecerán pertinencias relativas a rapacidad/carroñez, acuáticos/no acuáticos, etc., en virtud de todo lo cual cada elemento no tendrá definición por sí mismo, pero sí en relación a los demás del conjunto.

Propp, como se recordará, desarrollaba un ejemplo aparentemente similar, cuando decía que el viaje en los cuentos podía ser representación de la creencia de los pueblos en el transporte del alma al otro mundo, y que la utilización del caballo, el águila o el barco venía condicionada por la condición de pueblo pastor, cazador o marinero, respectivamente. Esto es lo que Propp concibe como explicación histórica, y puede que no le falte razón. Pero el etnólogo lo que busca, y halla con frecuencia, no son símbolos religiosos, sino el sentido de la realidad de un pueblo expresado en todas sus representaciones. Y lo cierto es que lo real suele estar más presente que lo sobrenatural, tanto en los mitos como en los cuentos. Lévi-Strauss aclara que, para él, la permutabilidad del contenido tiene su correlato en la permutabilidad de la forma, y aquí es donde comienza el gran debate de nuestro tiempo. No deja de parecer esta postura un tanto «política», como si estuviera dispuesto a admitir la ligereza de Propp cuando éste analiza los personajes y sus atributos, a cambio de que se reconozca que hay, por el contrario, una rigidez excesiva en la estructura funcional, en las célebres 31 funciones de Propp. El párrafo que introduce esta parte es muy confuso, a lo que tal vez no sea ajena la mala traducción<sup>70</sup>. Pero es un hecho que ha admitido implícitamente la dicotomía forma-contenido, que venía negando hasta aquí.

Greimas se inspiró seguramente en esta afirmación de Lévi-Strauss: «Entre las 31 funciones que distingue (Propp), muchas parecen reducibles, es decir, asimilables a una misma función, que reaparece en momentos distintos de la narración, pero después de haber sufrido una o más transformaciones» (subrayado del autor)<sup>71</sup>. Así, mientras el ruso había

emprendido el estudio de las transformaciones por el camino de los elementos sueltos (atributos), sus críticos lo emprenderán por lo que el otro consideraba prácticamente inalterable: la estructura funcional. Lévi-Strauss establece la hipótesis de que la asignación de una tarea difícil podría ser la transformación de la prueba; la transgresión sería la inversa de la prohibición, y ésta a su vez una transformación negativa de la orden; la partida y la vuelta del héroe serían el negativo y el positivo de la función de separación; lo mismo se relacionarían la búsqueda y la persecución, etc.

Lévi-Strauss abunda con estas hipótesis en su tesis de que la representación del tiempo tiene un doble carácter en todos los sistemas míticos, pues se establece como sucesión a la vez que resulta «fuera del tiempo», con un significado siempre igual. Es tanto como decir que estos relatos son lengua y habla a la vez, utilizando la dicotomía de Saussure. El compromiso adquirido por Lévi-Strauss en esta etapa se formula con claridad cuando admite la «constancia del contenido (no obstante su permutabilidad), y permutabilidad de las funciones (no obstante su constancia)»<sup>72</sup>. Es lo que la semiótica actual viene reconociendo como la capacidad de cualquier elemento dentro de un sistema para funcionar como forma y como contenido, a cualquier nivel.

Las funciones del cuento se agruparán binariamente por inversión, exclusión, implicación, univocidad, reciprocidad, etc., con lo que estamos en condiciones de pasar al punto de vista desarrollado por Greimas y otros.

### Greimas y su búsqueda de los modelos de transformación

En su *Semántica estructural*<sup>73</sup>, Greimas aborda en uno de los capítulos la reestructuración del sistema de Propp en la búsqueda de un modelo de transformación del cuento, que sirva para explicarlo, para hallar su sentido, desde la propia estructura, se entiende.

En tan ambicioso objetivo el autor francés se propone reducir «de modo apreciable» el inventario de las funciones de Propp, emparejándolas a continuación, hasta lograr un conjunto funcional lo más simple posible. Sólo así se podrá ver, en un tercer paso, por qué han de sucederse obligatoriamente las funciones del cuento maravilloso y, cuarto paso, si esta sucesión obligatoria, reducida y de carácter binario se debe a una transformación real de estructuras, unas en otras, a lo largo de la narración.

Antes de pasar al nuevo inventario de Greimas, conviene puntualizar que este autor trabajó inicialmente, al igual que Lévi-Strauss, sobre la primera edición del libro de Propp, lo cual forzosamente ha de explicar ciertas deficiencias en la lectura que hace Greimas. Por ejemplo, cuando empareja las funciones XII y XIII (Asignación de una prueba al héroe y Reacción del héroe a dicha prueba), comenta: «del mismo modo que el mandamiento es seguido por la decisión del héroe, la asignación de la

prueba no puede por menos de ser seguida por su aceptación»<sup>74</sup>, cuando precisamente Propp, en la edición corregida y ampliada de su libro, dice: «En la mayoría de los casos la reacción puede ser positivista o negativa»<sup>75</sup>, queriendo decir que, dentro de cada especie, ésta podrá ser aceptada o no aceptada por el héroe. Por ejemplo, si el héroe ha de saludar al donante, lo hará o no lo hará, lo mismo que si ha de hacer un servicio; puede hacer incluso otro servicio distinto al que se le propone como prueba, e incluso no superarla.

Nuevamente se plantea también la utilidad o conveniencia de reducir el nivel semántico (las especies), al nivel semiológico (el género), empleando ya la terminología del estructuralista francés, para operar sobre ellas. En todo caso, la oposición que plantea el último entre asignación de la prueba y su afrontamiento positivo, como forzosa, es algo que se debe a Greimas, y no a Propp, el cual, conociendo más de cerca los casos reales que se podían dar en los cuentos, habló de una agrupación de tres funciones, y no de dos, sin perfilar demasiado el asunto. Dice Propp: «La prueba a que el donante somete al héroe, su reacción y su recompensa (la entrega del objeto mágico), constituyen [...] un cierto conjunto. Otras funciones, en cambio, son aisladas»<sup>76</sup>.

¿Cuál puede ser, pues, la utilidad de las categorías sémicas binarias de Greimas? Para nosotros sólo tendrán valor en cuanto a ciertas conclusiones generales que se desprenden de la nueva sistematización, como por ejemplo: que hay una redundancia evidente en tres puntos del cuento maravilloso, y que son: el paso de la función IX a la X, de la XII a la XIII y de la XXV a la XXVI. En todos esos, momentos, alguien manda hacer algo al héroe, que ha de demostrar si puede hacerlo o no, de lo que se derivará una consecuencia, casi siempre positiva. Estas tres funciones se pueden considerar como una sola transformada. La primera identifica al héroe, la segunda es la principal y lo cualifica, y la tercera lo glorifica.

Veamos, antes de seguir adelante, cómo es la reagrupación del sistema realizado por Greimas, donde las 31 funciones de Propp quedan reducidas a 20, de ellas 11 binarias y nueve simples:

- 1.º Alejamiento
- 2.º Prohibición vs. Transgresión
- 3.º Interrogatorio vs. Complicidad
- 4.º Engaño vs. Complicidad
- 5.º Fechoría vs. Carencia
- 6.º Mandamiento vs. Decisión del héroe (Momento de transición vs Principio de la acción contraria)
- 7.º Partida
- 8.º Asignación de una prueba vs. Decisión del héroe (Primera función del donante vs. Reacción del héroe)
- 9.º Recepción del objeto mágico (o de un auxiliar mágico no cosa)
- 10.º Desplazamiento
- 11.º Combate vs. victoria
- 12.º Marca
- 13.º Reparación (de la carencia o fechoría)
- 14.º Vuelta (retorno)
- 15.º Persecución vs. Socorro
- 16.º Llegada de incógnito

17.º Asignación de tarea difícil vs. Tarea cumplida

18.º Reconocimiento (del héroe)

19. Descubrimiento del traidor vs. Transfiguración del héroe

20.º Castigo (del agresor) vs. Matrimonio<sup>77</sup>.

A la vista del nuevo esquema, uno siente la tentación de volver a actuar sobre él; entendiéndose que habría la posibilidad de agrupar las funciones de tres en tres o de alguna otra manera que en este momento no vamos a seguir.

Se observará que en las funciones binarias, el término (sema) de la izquierda es negativo, o al menos prepondera en él un matiz negativo (prohibición, mandamiento, persecución, etc.), mientras el sema de la derecha es positivo (decisión, afrontamiento, logro; respectivamente). Esto es básico en la concepción de Greimas, pues permite la anulación de la oposición en cuanto algún otro elemento pueda anular, negar, el término negativo, dando paso a un procedimiento dialéctico (la negación de la negación, encaminado a entender la evolución del relato como una evolución de su estructura interna. Permite, además, una notación simbólica de las estructuras bastante enojosa por cierto, y que nosotros vamos a evitar siempre que sea posible.

La 1.ª conclusión general que extrae Greimas de la homologación de estructuras en que se prohíbe y se infringe, se manda y se acepta es que subyace a todo ello la estipulación de un contrato general en el cuento, que queda roto y que ha de ser restablecido. Esto último ocurre con el episodio final, las bodas. Greimas reinterpreta de este modo el contenido real de cada cuento mediante una segunda abstracción, con lo que cada vez nos estamos alejando más de la materia concreta.

Continúa analizando otros momentos de la estructura, tales como la prueba que sufre el héroe (de lo que ya hemos dicho lo fundamental). La ausencia del héroe (donde Greimas opina que el punto culminante es el combate del héroe con el traidor: que la rapidez con que se desplaza el héroe debe corresponderse con la intensidad del deseo); la alienación y la reintegración en el cuento (donde dice que «las funciones iniciales negativas se desarrollan paralelamente a las funciones terminales positivas», y también: «El estatuto estructural de las secuencias inicial y final del relato [...] se trata de una estructura común de la comunicación (es decir, del intercambio), que comporta la transmisión de un objeto: objeto-mensaje, objeto vigor, objeto-bien»<sup>78</sup>.

El resultado de toda esta reducción, reagrupación e interpretación, Greimas lo presenta como la secuencia: ruptura inicial de un orden, cualificación de un héroe reparador mediante ciertas pruebas, búsquedas, petición y reintegración, con restauración final del orden.

La parte más importante de este análisis aparece cuando Greimas advierte que todas las funciones emparejadas se dejan transformar en una categoría sémica elemental (en una segunda abstracción), menos una: la prueba. Así, el mandamiento y la aceptación puede ser interpretado como contrato (categoría sémica elemental), de la misma manera que emisión vs. comunicación se resume en la categoría comunicación. En cambio, si designamos la prueba a que se somete al héroe y la aceptación de éste con cualquier otro término más abstracto, por ejemplo, «lucha», no sabemos nada de lo esencial, y lo esencial es saber, primero, si el héroe acepta o

no esa prueba (en lo que Greimas manifiesta una desconcertante contradicción con su propia lectura anterior, en la que, según vimos, creía el francés que forzosamente habría de ser aceptada), y, en segundo lugar, si el héroe sale triunfador o no, pues también vimos, en Propp, que el héroe incluso podía ser derrotado en esta fase del relato.

Greimas extrae la conclusión de que la prueba es «el núcleo irreductible que da cuenta de la definición del relato como diacronía»<sup>79</sup>, esto es, no puede ser reducido fuera del tiempo, puesto que sólo la lectura de cada cuento permitirá conocer lo real. «La prueba -añade- constituye, en este sentido, una cierta manifestación de libertad»<sup>80</sup>, llegando a ver en ella una «connotación mítica suplementaria, el sentido de la afirmación de la libertad del héroe».

En relación con los cuentos maravillosos españoles, tal vez esta interpretación explique por qué muchos de ellos empiezan directamente por la prueba, y que la ausencia de esta función se haga sentir tanto más extraña.

Coincide en este punto Greimas con Lévi-Strauss (aunque el francés no lo indica), por cuanto siendo la prueba una función redundante con otras dos del cuento (el mandamiento inicial y la tarea final), resulta, pues, conforme con el paradigma, y es paradigma; mientras que, por otro lado, al ser ella misma irreductible fuera del tiempo, queda como una función diacrónica, esto es, sintagmática. Paradigma y sintagma a la vez, por eso la prueba sería el punto culminante de la acción (clímax) (en esto es igual a lo que ocurre en el relato literario moderno).

Otra conclusión importantísima que se desprende de este hecho singular, y que no hemos visto claramente expresada en ninguna parte, es que la relación entre sintaxis y semántica debe pasar inevitablemente, según estos indicios, por un punto de la secuencia textual que sea a la vez una función de orden relacionante y un contenido irreductible, independiente.

La contradicción que aparece entre ambas cualidades conforme a la gramática tradicional ha de ser superada en ese punto, cruce real de lo sintagmático con lo paradigmático. Fuera de una localización exacta, sabemos que este elemento se traduce en lo que denominamos sentido, es decir, el valor significativo de un texto y sólo de él, su significación relativa. En un texto narrativo le llamaremos la clave del sentido; puede manifestarse incluso a nivel de morfema, y su aislamiento no resulta demasiado difícil por su inevitable conexión con lo más importante del contenido abstracto, por ejemplo, el resumen del argumento de una novela. Así, la declaración del testigo principal, en un relato policíaco. Pero, ¿y un texto no forzosamente narrativo? Siempre hemos sospechado que la lengua no existe -salvo en las gramáticas-; que lo que existe es el habla. Ahora bien, ¿cómo puede explicarse este fenómeno del sentido, si no es admitiendo que el sentido es lengua y habla a la vez, en lo real, en el texto? Ello equivale a admitir que todo texto es redundante, y que uno de los puntos de la redundancia es, sin embargo, el más original de todos cuantos componen el texto. Al menos de una forma provisional nosotros lo admitimos, y lo enunciamos como hipótesis: en todo texto, aquello que define su cualidad diferencial, en cuanto al sentido, se halla en un punto cualquiera de los elementos redundantes, preferentemente situado en una posición central del discurso.



En un epígrafe de este capítulo titulado «El resorte dramático del relato», Greimas hace una fugaz alusión a Souriau, tras definir el dramatismo del relato como la separación, el alejamiento, entre ciertas funciones. La deuda con Souriau es, sin embargo, y en opinión de Todorov, más intensa. Este último lo resume así, incluyendo otra deuda con Tesnière. «Unos veinte años después, E. Souriau hizo un trabajo similar al de Propp partiendo del teatro. Souriau distingue los personajes de los papeles (que él llama "funciones dramáticas") y entrevé la posibilidad de una repartición de las dos clases». Sus papeles o funciones son las siguientes: «la Fuerza temática orientadora, el Representante del bien deseado, del valor orientador; el Receptor virtual de ese bien (por el cual trabaja la Fuerza orientada); el Opositor; el Arbitro, que atribuye el bien; el Auxilio, desdoblamiento de una de las fuerzas precedentes».

«A. J. Greimas ha retomado los dos análisis precedentes (Souriau y Propp) procurando sintentizarlos; por otro lado, ha intentado vincular este inventario de funciones con las funciones sintácticas de la lengua y siguiendo a Tesnière, ha introducido la noción de actante. Los actantes de Greimas son: Sujeto, Objeto, Emisor "Destinateur", Destinatario, Adversario, Auxiliar. Las relaciones que se establecen entre ellos forman un modelo actancial. La estructura del relato y la sintaxis de las lenguas (que contiene algunas de esas funciones) se convierten así en manifestaciones de un modelo único. Los actantes de Greimas ilustran una diferencia en la concepción de las funciones o papeles en Souriau y en Propp. Este último identifica cada papel a una serie de predicados; Souriau y Greimas, en cambio, lo conciben fuera de toda relación con un predicado. Esto significa que Greimas opone los papeles (en el sentido de Propp) a los actantes, que son puras funciones sintácticas»<sup>81</sup>.

En un artículo del año 1972, Greimas desarrolla los conceptos de actante, actor, y figura<sup>83</sup>, sobre la misma base de sus equivalencias sintácticas, pero ya plenamente en el dominio de la semiótica y con ayuda de los conceptos básicos de la gramática transformacional. Las equivalencias entre el cuento y la sintaxis son trascendidas incluso al ámbito de la imaginación, cuya estructura elemental articula también la significación del relato en conjuntos isótopos, tanto si se trata de la imaginación del narrador como de la del receptor. Dando un paso más, la equivalencia alcanza a la relación del hombre con el trabajo, como productor de valores-objeto que ha de poner en circulación en una estructura de intercambio. En el plano individual, esta misma estructura del modelo único se manifiesta como la relación del hombre con su deseo y «la inscripción de este deseo en las estructuras de la relación interhumana»<sup>84</sup>. La transmisión de un objeto entre un emisor y un destinatario se consolida así como la estructura fundamental del cuento, del lenguaje, de la producción, de la satisfacción de los deseos y de la presencia del deseo, con su objeto, en las relaciones sociales. Finalmente todo esto parece responder a un conjunto de relaciones paradigmáticas

subyacentes a los personajes-tipos (actantes), que los inviste de moralidad positiva o negativa. Este valor moral de las relaciones entre los personajes-tipos pertenece exclusivamente a un paradigma, es decir, escapa a las relaciones sintagmáticas, a lo que pueda ocurrir concretamente en cada cuento, pero es inseparable de cada cuento.

Con esto volvemos a la peculiar relación sintagma-paradigma, que ha sido la tentación universal de todos los investigadores de la narración. Que la moralidad es, pues, un hecho paradigmático, implicado en la estructura, lo prueba el hecho de que entre el personaje y su papel no existe siempre el mismo vínculo, aunque a primera vista pueda parecer que sí. Ya se dio cuenta Propp de que había que distinguir dos cosas: el personaje y su esfera de acción (también Souriau aplica esto al teatro). La esfera de acción del malvado, por ejemplo, abarca varias acciones (fechoría, combate, persecución), pero pueden ser realizadas por el mismo personaje o por varios. Tanto si hay uno como varios, el personaje tendrá un aspecto principal, que Greimas, siguiendo a Tesnière, llama actante (son actantes, como vimos: Sujeto, objeto, emisor, destinatario, adversario y auxiliar). Caso de haber varias versiones del actante en un cuento, se llamarán actores. Curiosamente, Greimas ha mezclado en la nomenclatura de sus actantes la terminología lingüística con la del cuento propiamente dicho, queriendo con esto habituarnos a pensar bajo ese modelo único del que hablábamos reiteradamente. Pero lo más destacable es que Greimas ha introducido como actante el objeto, es decir, aquello a lo que se transmite la acción (función), entendiendo que sólo existe una acción paradigmática (la que conduce a restablecer el orden roto al comienzo del relato), como sólo existe un objeto sintáctico, un producto del trabajo en tanto que mercancía, y un objeto del deseo, a nivel tanto individual como colectivo.

La aplicación de los conceptos competencia y representación de la gramática generativa, Greimas la explica así: «En el plano narrativo proponemos definir la competencia como el querer y/o poder y/o saber hacer del sujeto, que presupone su hacer en tanto que representación [...] Si todo enunciado manifiesto sobreentiende, con relación al sujeto de la enunciación, la facultad de formar enunciados, esta permanece siempre, de forma general, implícita»<sup>85</sup>. Según esta teorización, el sujeto de la competencia lingüística y el sujeto manifiesto no son sino dos instancias de un solo y mismo actante. De donde resulta que la explicación estructural viene a coincidir con la transformacional, sólo que aquí sin ninguna violencia. Los actores (personajes que comparten una misma esfera de acción, por ejemplo, todos los malvados de un cuento) no son más que mutaciones de un único malvado, paradigmático, «competencial», capaz de generar tantos sujetos como sean necesarios.

Más adelante, Greimas advierte que no habremos llegado a profundizar en el análisis del cuento y, por ende, del discurso, si no rebasamos el nivel semiótico, es decir, el de las formas del contenido, para llegar verdaderamente a esa teoría del discurso de la que tanto se habla en los últimos años. Se trata, en suma, de encontrar verdaderamente la equivalencia de la teoría del relato en una teoría de las relaciones entre las frases, tomando como punto de partida la hipótesis que esbozamos al principio de este capítulo, a saber, que todo lo que explique la relación

entre las distintas funciones y personajes del cuento, ha de conducirnos a una gramática del texto, de todo texto.

Greimas piensa que esta profundización ha de realizarse por vía de lo que él llama figuras, esto es, las unidades más pequeñas y más escondidas -valga la expresión- del plano del significante y del plano del significado, por separado. A Greimas parece guiarle el principio dialéctico de que los extremos se tocan, y, como cansado de la superficialidad un tanto mostrenca de la sintaxis, le diera la vuelta al mecanismo del lenguaje, incluso descomponiéndolo para estudiarlo también al revés, en busca de esas unidades. Así, por ejemplo, intentaría ver las virtualidades discursivas de un lexema, un poco como si en los diccionarios se contemplaran todas las posibilidades de combinación de una palabra con otras. Bien mirado, esta idea se parece bastante a la del lexicón de la gramática generativa, sólo que el proyecto de Greimas se reduciría a ciertos ámbitos, a ciertas esferas de acción (cuentos) o de discurso (texto). Desde esta perspectiva, las figuras lexemáticas (por ejemplo, toda la constelación de términos que «provoca» la palabra sol: rayos, calor, luz, transparencia, nubes, etc.), aparecen con facilidad en enunciados sucesivos, constituyendo estructuras relacionantes llamadas configuraciones discursivas. Son estas figuras, distintas de las formas de la narración o de la frase, las que pueden explicar verdaderamente la organización del sentido.

Un ejemplo que puede entender todo el mundo es la organización del sentido en un panfleto de propaganda política, donde lo importante es la configuración de ciertos términos, su mera presencia, e incluso su dosificación y distribución más o menos «armoniosa», «estética», con independencia de la frase en que cada uno de esos términos aparece. Por esta razón se repite tanto la fisonomía de esta clase de textos, sea cual sea el grupo político emisor.

## Dos interpretaciones del relato

Para terminar, volvemos un momento al final del otro capítulo del mismo autor (el de Semántica estructural), que quedó interrumpido por el resumen que acabamos de realizar.

Tras observar que el sentido del relato no se agota en la prueba, sino teniendo en cuenta su contexto, el comienzo y el final sobre todo, se puede realizar una interpretación acrónica del cuento según la cual el restablecimiento del contrato, roto en un principio, se corresponde con la reintegración de los valores. Dice, exactamente Greimas: «la existencia del contrato (del orden establecido) corresponde a la ausencia del contrato como la alienación corresponde al pleno goce de los valores»<sup>86</sup>. Aquí nos interesa hacer una aclaración, que nos sugiere la notación simbólica utilizada por Greimas. Para establecer esta equivalencia entre la estructura semántica del relato y su sentido social, nuestro autor emplea -tímidamente, nos parece-, la notación de una proporcionalidad

aproximada, mediante el signo. Nos resulta una actitud similar a la de Goldman cuando, después de establecer su concepto de la homología, para explicar una profunda equivalencia entre la estructura de la novela y la estructura de la sociedad para el mercado, él mismo parece no atreverse a identificar sin más ambas estructuras, por su función social alienante, e introduce un factor intermediario, cual es «la tendencia del grupo a una conciencia adecuada y coherente, a una conciencia que no se realiza sino excepcionalmente en el grupo, en el momento de la crisis y, como expresión individual, en el plano de las obras culturales»<sup>87</sup>. Esta imprevista, e inaceptable, justificación de las «grandes obras culturales» -entiéndase, de las realizaciones de los grandes artistas-, como expresión de la tendencia del grupo a la posesión de una conciencia coherente, revela una última indecisión en el momento de aplicar el método dialéctico para establecer, sin más, la identidad de dos estructuras a través de su función. Cuando se refuta la identificación del arte gótico con la escolástica, por ejemplo, como algo carente de rigor científico, no se tiene en cuenta que sólo se está considerando la función social de ambas realidades a través de aquello para lo que prioritariamente fueron creadas por un mismo grupo social (el alto clero), y esta función no es otra que el control del poder. La coherencia de los grupos de presión, detentadores del arte a través de la historia, en modo alguno nos parece que se pueda sacar de los estrechos límites de sus intereses oligárquicos. De lo contrario, habría que admitir que existe una medida para el arte, que sirve también para medir la conciencia de la burguesía. En todo caso, ¿conciencia de qué y para qué? Pero no es preciso llegar a ese planteamiento, pues, por fortuna, no existe otra medida del arte que el tiempo y las circunstancias, que es tanto como no decir nada. La pervivencia de las catedrales como admirables fábricas del género humano, cuando la escolástica apenas pervive, es la verdadera prueba de su valor arquitectónico, y aun así habría que analizar más detenidamente si sus actuales valores no serán las agencias de turismo europeas. Pensar de otra manera supone una abrumadora cantidad de identificaciones formales indebidas cuyo resultado final tiende a decir, aunque sea tímidamente, que toda gran obra de arte es progresista. He aquí cómo el platonismo puede resultar revolucionario, por obra y gracia de la formación burguesa de algunos intelectuales marxistas.

Siguiendo con Greimas, se observa una suerte de ambigüedad fatal en la captación del sentido del cuento popular maravilloso, pues la segunda interpretación, que tiene en cuenta la disposición temporal de los términos de la analogía, ve como implicación lo que antes veía como correlación, aunque sigue utilizando la misma notación. Esta segunda interpretación es resumida por Greimas así: «En un mundo sin ley los valores son trastocados; la restitución de los valores hace posible la vuelta al reino de la ley»<sup>88</sup>. ¿Con cuál de las dos interpretaciones nos quedaremos? Ambas nos parecen insatisfactorias, pues si la primera se queda en el mero paralelismo, disfrazado de proporción, entre el restablecimiento del orden y la alienación, la segunda cae en el exceso contrario, estableciendo una relación metafísica de causa a efecto, entre la vuelta a los valores y el restablecimiento de la ley.

Algo se aclara la cuestión cuando, más adelante, dice respecto a la

interpretación primera, laacrónica: «La captación paradigmática (acrónica) del relato establece, por consiguiente, la existencia de la correlación entre los dos campos, entre la suerte del individuo y de la sociedad», y más adelante: «En resumen, podemos decir que la segunda parte de la proporción estructural plantea, de hecho, la alternativa entre el hombre alienado y el hombre que goza de la plenitud de los valores»<sup>89</sup>. La debilidad, con todo, de estas interpretaciones, queda superada por la claridad de las dos definiciones del cuento que se derivan de ellas, y que bien podrían haberse obtenido por la simple aplicación del método dialéctico, cuando dice: «La secuencia diacrónica elemental del relato (la prueba) comporta, en su definición, todos los atributos de la actividad histórica del hombre, que es irreversible, libre y responsable»<sup>90</sup>. Bien mirado, esto se podría deducir directamente del análisis de la prueba que realiza Propp (eso sí, en la edición corregida y aumentada de su Morfología que Greimas no ha tenido suficientemente en cuenta o no conoce), pues en ese análisis el orden de las funciones es siempre el mismo, y, por lo tanto, irreversible; el héroe puede aceptar o no la asignación de la prueba; esto es, se manifiesta libremente; e incluso puede perder, no superarla y, sin embargo, continuar en su camino («responsable»), y todo ello intensificado por algo que no se tiene en cuenta y es el hecho de que el héroe nunca sabe que tras la prueba viene la obtención del objeto mágico, imprescindible para el restablecimiento del orden social roto. Está dispuesto, por consiguiente, a realizar su misión sin ninguna ayuda, sólo que ésta llega siempre, siendo en realidad la primera recompensa a su heroísmo o a su bondad. El carácter mágico del objeto es lo que no resulta suficientemente explicable desde esta perspectiva. El fuerte contraste semántico que introduce con respecto a la libertad del héroe, infinitamente solo en su humanidad responsable, arroja la inquietante pregunta de cuál será el sentido que pueda tener la aparición inmediata de lo más maravilloso. Tras lo más humano (la libertad), lo más extraordinario (el objeto mágico), y como consecuencia del arrojodel hombre, como obligada recompensa, cabría decir, a su heroísmo demostrado, pero... ¿inútil?

Finalmente, la posibilidad de la doble interpretación subraya, para Greimas, «el gran número de contradicciones que puede contener el relato. Esta es a la vez afirmación de una permanencia y de las posibilidades de cambio, afirmación del orden necesario y de la libertad que rompe o restablece ese orden». Esto último confirma la tesis, repetidamente expuesta en este trabajo, de la condición de lengua y habla a un tiempo que posee el relato popular. Todo lo demás en Greimas, incluida una final e inesperada distinción entre dos grandes clases de relatos: los que aceptan el orden presente y los que lo rechazan, nos parece inferior a esta sugerencia de las contradicciones, que podía haber desarrollado más (ellas son, en definitiva, las que dan cuenta de todo lo real), e inferior a otra sugerencia también dialéctica, que ve en la prueba la expresión del modelo transformacional, por cuanto representa la superación inevitable. Por nuestra parte, sólo hemos de añadir que la contradicción del héroe al tener que elegir entre su libertad y la reparación del orden social roto, sólo puede ser superada en favor de esto último siguiendo el impulso elemental de la justicia, que es palpable en los cuentos populares.

## Sobre otras aplicaciones de la teoría de Propp

Otros autores han discutido el modelo de Propp, intentando extender su aplicación a otros dominios de la narración, de la sintaxis o de la semántica, a menudo de estas tres cosas. Nosotros mismos hemos trazado diversas sugerencias hacia esos campos, al hilo de la exposición del sistema del formalista ruso.

Lo que convierte al cuento popular en una fuente casi universal de medidas gramaticales y literarias es su condición casi perfecta de discurso objetivo. Se puede afirmar que el estilo (*ornatus*) no existe en él. Por ese motivo, y en confrontación con él, se hace tan evidente la dimensión literaria del signo en otros textos, y con la misma facilidad se desprenden de él los fundamentos sintácticos y semánticos de todo discurso.

Claude Bremond ha intentado aplicar el modelo de Propp a otros tipos narrativos. Uno de sus postulados fundamentales, en esa aplicación, es el de las «fonctions-pivots», que ha sido ya traducido como nudos direccionales del relato. Estos nudos se hallan ligados a una cualidad lógica vectorial, que expresa una posibilidad de apertura del relato en bifurcaciones, ramificaciones y cruces. Ello permite al narrador escapar de la linealidad de la historia, sin abandonar el plano sintagmático. En realidad se trata de una cualidad lógica que es al mismo tiempo una cualidad estructural del relato.

Un buen ejemplo de estos nudos direccionales, sería, una vez más, la prueba del cuento popular maravilloso. Del comportamiento del héroe ante la prueba se derivan distintas posibilidades para el discurso narrativo. Ahora bien: por muchas posibilidades que se contengan en un nudo direccional nunca aparecerán en sus realizaciones las cualidades del héroe (valor/cobardía, confianza/desconfianza, etc.), como tampoco otras cualificaciones o valoraciones de la historia. Estos elementos tendrían que entrar por fuerza en el estilo (*ornatus*), o bien en el discurso no narrativo, si quisieran manifestarse. Pero esto nunca sucede en el auténtico cuento maravilloso. El héroe nunca es calificado como valiente o cobarde, por ejemplo, más que en la mente del lector... o en las adaptaciones literarias que creen con ello estimular la fantasía de los lectores (generalmente los niños), cuando en realidad la están asfixiando. Toda ética o ideología se desprende de la información acumulada sobre el personaje o preferiblemente sobre la historia misma. No pertenecen al texto, sino al subtexto. En esto se distingue la dirección emprendida por Bremond de la que hemos descrito a propósito de Greimas. En definitiva, éste tiende a captar los valores del cuento por el contenido semántico que cree observar en la estructuración de las funciones, mientras que Bremond pone mayor énfasis en las posibilidades «lógicas» del relato, descubriendo aquellas que son ideológicas, culturales, en la propia estructura del cuento maravilloso ruso, por no contar por ejemplo con las posibilidades

contrarias (así, que del combate se pueda derivar la derrota del héroe, o la derrota y la victoria a la vez, o ninguna de las dos cosas). Las relaciones entre la «lengua» del relato (la estructura) y el «habla» (el discurso) se contempla así en sentido inverso a como se viene entendiendo, esto es, del texto hacia la gramática, pero por razones de contexto histórico-cultural.

Cuando los diversos desvíos de la historia proceden, en efecto, de los actos del héroe -fenómeno casi absoluto en los relatos literarios-, tendremos las diversas formas de distorsionar la sintagmática, la linealidad del relato. Pero existen otras claves de los relatos literarios, como por ejemplo la descripción de los elementos atributivos y, en general, accesorios de la acción. Tanto las distorsiones sintagmáticas (el héroe hace lo que quiere), como las descripciones (acerca de sus cualidades o incluso del paisaje por donde transita) constituyen, según apuntábamos a propósito de Roland Barthes, unidades «indiciales», también llamadas catálisis, cuya función primordial es unir núcleos de acción. Pues bien, nos parece que es en esas zonas de expansión del relato donde a menudo se asientan valores morales e ideológicos. La virtualidad de estos valores, por consiguiente, está bien alejada del relato, pertenece a otro orden de cosas: el orden cultural, sin duda. Las sugerencias que despierta este tipo de análisis son muy superiores a las que caben en nuestro tema central, pero de alguna manera se podrían resumir diciendo que ninguna producción cultural, ni siquiera los cuentos populares escapan a la ideología reinante, y que esta halla su asentamiento en los más variados recursos del relato, tomando incluso los nexos (las unidades «anti-funcionales», en Propp), como lugares privilegiados, y sobre todo, el desarrollo argumental.

Crítica semiológica a una «novela negra»: «La verdad sobre el caso Savolta»<sup>91</sup>

Es claro que la primera novela de Eduardo Mendoza<sup>92</sup> llegó bastante bien al público -caso verdaderamente singular, pues es notorio que el público ya no lee novelas-, además de que fue bien recibida por la crítica. Esto último significa menos, si tampoco esta vez se rompió con la desesperante rutina de las reseñas más o menos largas y de los comentarios parabólicos salvo pocas excepciones. Y es lástima, porque, al menos en teoría, la novela de Mendoza debió «reclamar la atención de los especialistas», según frase feliz del editor -aunque posiblemente pensando en algo muy distinto de lo que pensamos nosotros-. Ya sabemos que la crítica y los especialistas son cosas que apenas tienen que ver en este país, pero algo habría que hacer para remediarlo. (No es poca tarea, para empezar,

encontrar verdaderos especialistas). La crítica tiene su coartada perfectamente dispuesta en todo momento: falta de espacio en las revistas, velocidad del mercado del libro, etcétera. Los segundos, no van a ser menos, y utilizan los mismos argumentos; pero al revés. En realidad es que no quieren salir del dorado rincón de las revistas universitarias, donde siguen, sin la menor zozobra, engordando el currículum para una interminable promoción académica. Así las cosas, y unos por otros, el resultado es que no hay quien salga de este círculo maldito de la cultura, del gran negocio de la cultura. No desesperemos, sin embargo, pues con eso tampoco haremos nada -e intentemos una vez más aplicar ciertos criterios científicos al panorama de los libros que se publican y con arreglo al momento que se vive. Es decir, hagamos un poco de semiología útil en este país donde, pese a los tiempos que corren, se sigue aquella sabia orientación de don Marcelino: «La más vulgar discreción aconseja [...] limitar el estudio a los muertos. Así será breve y podrá ser también más fructuoso»<sup>93</sup>.

Sólo me resta advertir que en este intento haré lo posible por no utilizar demasiada terminología especializada, y que tampoco poseo espacio suficiente para asentar la teoría del método, lo que podría resultar sin duda alguna sumamente aburrido.

Decía, o pretendía decir al principio, que el éxito de la novela de Eduardo Mendoza es sorprendente por muchas razones. Una de ellas es que el joven escritor barcelonés se ha valido de una notable habilidad en el oficio para conseguir esta llamada de atención y ha cubierto perfectamente sus objetivos: comunicar una imagen crítica de la Barcelona de principios de siglo con el señuelo de un relato policíaco, hecho además con ciertas técnicas de vanguardia, a lo que posiblemente alude la propaganda editorial cuando espera el favor de «los especialistas». La verdad es que la dislocación espacio-temporal, si no conduce a una verdadera obra abierta (Beckett, Cortázar o el español Leyva), sólo queda para deslumbrar a los novicios, pero todo esto forma parte de esa habilidad a la que me refería antes, y habría que añadir la brevedad de las secuencias, buscando sin duda esa agilidad cinematográfica que exige ya el gran público.

No pretendo eludir mi juicio de gusto sobre la novela, que sin la menor reserva es positivo. Sólo que es bueno desconfiar de los propios gustos estéticos, al saberlos perfectamente corrompidos por la educación burguesa -la única-, que hemos recibido los universitarios españoles.

Vengo a decir que en realidad Mendoza construye su novela como un metalenguaje, donde lo que menos importa es la calidad del texto, y lo que más la historia que nos cuenta y su sentido latente. Este sentido se compone de un significante, que es el argumento, y de un significado, que es la tesis social, histórica y política. En otras palabras, el significante lingüístico, las palabras en su condición de estilo literario, sufren la misma marginación que, por ejemplo, en la novela policiaca, y sin embargo es de superior calidad al de cualquier relato de acción. Por eso el lector de esta novela tiene la sensación de estar viendo ya la película que podría hacerse con ella<sup>94</sup>. No ocurría esto ni siquiera con el mejor Galdós, el que nos hacía beber sus páginas por la seducción del tema y del argumento. Era imposible no fijarse en lo bien escrito que estaba aquello. Ni siquiera en Stendhal, cuya fascinación



radica sin duda en ese perfecto equilibrio logrado entre el estilo y la fábula. Equilibrio que persiguen en secreto todos los novelistas, y que muy pocos consiguen.

El artificio es, por consiguiente, notorio, y a la vista está que el autor, siempre impulsado por la necesidad que siente de un gran público -nada de malo hay en ello- hace al final de la novela un auténtico resumen del argumento, en atención a los posibles lectores distraídos por las técnicas de rompimiento lineal que lo acercaban a las novelas progresistas. Esta claudicación, aunque también hábilmente justificada en la necesidad de que el atolondrado Miranda se entere de lo que ocurrió ante sus ojos sin haberlo visto, revela de un solo golpe otras muchas cosas que habremos de analizar con detenimiento.

Quede claro que no sólo no discuto, sino que aplaudo el talento narrativo de Mendoza, pero siempre que se entienda en los límites aparentemente confundidos de la novela tradicional de éxito, más lisamente, de la novela burguesa. Lo que se discute, en todo caso, es la validez actual de ese modelo que, en esencia, manipula la conciencia de un público ingenuo para instruirle en una tesis que discurre subterráneamente, y aunque esa tesis pueda parecer revolucionaria. Y recalco lo de «parecer». Como ya veremos, es muy discutible comunicar un contenido revolucionario a través de una estructura novelística tradicional. En esto, como en política, sólo sirve ir cambiando la estructura general. Aquella está basada en la estética del realismo como una pretensión de captar objetivamente el mundo, lo cual hace tiempo sabemos que es absolutamente inservible. La verdad sobre el caso Savolta en modo alguno rompe con ese esquema, excepto introduciendo algunas técnicas novedosas que no deben engañarnos. (La crisis del realismo, sin embargo, no ha logrado acabar con él, más bien se diría que lo ha multiplicado, especialmente en el cine y la televisión, adonde jamás llega la sátira destructiva ni la farsa violenta. Ello habla por sí solo del inmenso poder que sigue teniendo la burguesía en nuestro mundo). En absoluto dudo de la buena intención de Eduardo Mendoza, al querer introducir una crítica social con el anzuelo de un relato novelesco. Lo que ocurre es que no parece posible. La misma composición de su novela serviría para apoyar una tesis contraria, como por ejemplo, que la clase trabajadora no quiso colaborar en el progreso de la nación catalana, prefiriendo la anarquía y dejándose llevar por el odio de clase. Bastaría con que hoy no fuera España un país con democracia reciente para que un escritor de signo contrario se atreviera a hacerlo.

No hay que especular, sin embargo, con esta posibilidad. Por desgracia, la propia novela de Mendoza induce a conclusiones muy poco claras, como sucede en toda novela burguesa, y no por sus contenidos explícitos, sino por el sentido oculto en la estructura -que es donde está el peligro-, es decir, en la relación dialéctica entre toda forma y todo contenido; en novela, entre el argumento y su sentido latente. Adelantaré un ejemplo sustancial para el análisis que estamos llevando a cabo. Nuestro autor elige («crea») como representante de los más altos intereses de la burguesía catalana, no a un burgués catalán, como parecería lo más lógico, sino a un aventurero francés, llamado Leppince. Ello significa, en los estratos subliminales de la lectura, que esa burguesía vive sumida en tales contradicciones que es capaz de dejarse engañar por un oportunista

que les vende armas a los dos bandos del conflicto europeo, a espaldas de los dueños principales de la empresa, rompiendo así la «ética» comercial de la fábrica. El recurso novelesco (sólo un personaje como Leppince hubiera dado para una novela de acción y de intriga) deja indirectamente a salvo la responsabilidad histórica de la burguesía como clase explotadora en una época crucial de la vida europea. Esto ya no es aceptable. Y repito que no habrá sido forzosamente intención del autor presentarlo con ese fin, pero la necesidad estructural de un personaje como Leppince le ha llevado a ello. Sólo un Leppince, oportunista, astuto, ambicioso y sentimental, podía dar para una novela como la que pretendía Eduardo Mendoza.

En otro orden de elementos, el de la construcción del tiempo y del espacio novelesco, las técnicas de dislocación de estos dos factores, a base de avances y retrocesos, de entrecruzamientos, etc., no llegan a romper en nuestra novela la sensación lógico-causal del modelo realista, que es para lo que nacieron, en favor de otra sensación de lógica dialéctica, que abre perspectivas a la realidad como un proceso, dentro del cual se halla inmerso el propio lector, activamente, y no como un ente pasivo arrastrado por la inexorabilidad de los acontecimientos lineales. En resumen, novela antigua como totalidad, frente a novela abierta, como propuesta a partir de un texto. Mendoza no puede evitar que hacia el final de su novela el cauce narrativo se haga cada vez más continuo, hasta llegar a esa síntesis argumental, verdaderamente insólita, de la que hablábamos al principio. Se cumple así el postulado semiótico de que toda forma supone una ideología y viceversa. Y que ha de ser la ideología de la forma, como quiere Roland Barthes, la tarea de la crítica de nuestro tiempo, que rompa los moldes consagrados por ese gran monstruo que es el orden burgués con apariencia de desorden.

Veamos ahora con algún detenimiento cómo se articulan en la novela sus principales elementos significativos.

## 1. Elementos que repiten el modelo general

### 1.1. Lo inverosímil como verosímil y el hallazgo fortuito

Dos constantes caracterizan el sintagma narrativo (la anécdota y su desarrollo) en toda novela burguesa (desde Balzac a Conan Doyle), y son: la presentación de hechos inverosímiles como verosímiles en puntos cruciales del argumento, sin los cuales el relato no podría progresar. A menudo no hubiera podido existir. El segundo es en realidad una variante del primero y consiste en la inevitable aparición del hallazgo fortuito (de un objeto, de un hecho o, más frecuentemente, de una persona). Sin él tampoco progresaría la acción, y el autor se ve en la necesidad absoluta de emplearlo. Ambos recursos ponen totalmente al desnudo la falsa objetividad de los procedimientos del realismo.

Los dos se cumplen a la perfección en La verdad sobre el caso Savolta, y repetidas veces. Del primero, destaca sobre todo la manera, hartamente increíble, con que el comisario Vázquez deja escapar la clave del enredo criminal. Un confidente, Nemesio Cabra Gómez, va a contárselo, pero el comisario no le permite hablar. La explicación que se da en página 449, en esa especie de epílogo-resumen varias veces mencionado, no puede satisfacer: «Nemesio acudió a Vázquez, pero el comisario no le hizo caso, porque por entonces no se había percatado todavía de que la muerte del periodista y la del magnate tenían otras conexiones más intrincadas que las aparentes». Es decir, que el comisario debía haber sospechado precisamente lo que el confidente le iba a revelar. De todas formas, ya es bastante absurdo que un comisario se niegue a escuchar a un confidente. En el orden paradigmático (el de los valores, principios o creencias que se infieren tácitamente del argumento, manteniendo con él una perfecta relación dialéctica, sin causa ni efecto permanentes) destaca la también inexorable fatalidad del amor, que hace del poco escrupuloso Lepprince presa fácil, y al que desbarata buena parte de sus planes financieros: «Libre de Vázquez, Lepprince pudo respirar al fin, pero un hecho imprevisible (subrayado mío) torció su vida. María Coral, a quien Lepprince seguía amando, volvió a Barcelona» (pág. 451). Debo advertir, antes de que sea tarde, que el tono ligeramente burlón que podría desprenderse de la convencionalidad del estilo no destruye en absoluto el realismo, aun más convencional, de la historia. Es también frecuente que el autor trate de convencer al lector de que no está manipulando el asunto, poniendo en boca de los personajes expresiones orientadas a este fin. Así, en página 157, dice el comisario: «Demasiadas coincidencias, ¿no le parece?», en un momento en que Vázquez está siguiendo una pista falsa. Con ello se aleja del lector la sospecha de que la verdadera pista no está hecha también de «demasiadas coincidencias». Del mismo modo (y el truco es muy viejo) otro personaje dice en pág. 109: «Con todo, te confesaré que siento cierta simpatía por estos personajes novelescos (subrayado mío), no muy listos, pero llenos de impulsos». Se crea así un complicado juego de perspectivas con las que seducir al lector, y no para distanciarlo y llamarlo a la reflexión, que es para lo que lo inventó el hombre que lo inventó casi todo en novela. Me refiero, claro está, a Cervantes. Otros detalles inverosímiles (¡cuánto se burló ya Cervantes de la pretendida verosimilitud de la novela!) podría añadir, de los ocho que he contado. Pero alargarían demasiado este trabajo, que sólo aspira a esbozar una nueva metodología. El segundo factor constante (el hallazgo fortuito) está igualmente bien representado en la ficción de Eduardo Mendoza. Sobresale el encuentro de Javier Miranda con María Coral. «Yo la he localizado, por pura casualidad (subrayado mío), y creo que se halla gravemente enferma» (pág. 241). Lo que sigue explica por sí solo la absoluta necesidad de este artificio: «Si la chica muere, la policía tendrá que investigar y pueden salir a la luz asuntos comprometedores para Lepprince y para la empresa Savolta, ¿me entiende?» (Ibíd.). Resaltaré también el encuentro fortuito de Nemesio (el delator) con los anarquistas detenidos, a las mismas puertas de la comisaría (pág. 321).

Surgen así el trágico malentendido mediante el cual los anarquistas creen que él los ha delatado. Esto conduce a Nemesio a la locura y de esta manera el autor elimina la incómoda existencia de un personaje que es portador de la clave argumental. No es más que una variante de la muerte imprevista. Otros varios encuentros fortuitos jalonan el desarrollo argumental (por ejemplo, Miranda y Serramadriles en la verbena y en el hospital), todos ellos con una función muy clara en la lógica particular del relato.

## 1.2. El fetichismo de la intriga

Una gran zona de la novela burguesa sucumbió por entero a la necesidad de una ingeniosa articulación de los hechos novelescos, como si esto constituyera un fin en sí mismo. Cada vez más se fue buscando provocar en el lector una ansiedad específica que creciera con la evolución de los acontecimientos en torno a un enigma central, colocado al principio del relato de una manera arbitraria. En la novela antigua, especialmente en la de caballería, la función mítica del argumento descansaba en una acumulación de peripecias aparentemente inconexas, pero unidas por un oculto sentido.

La novela bizantina suponía un modelo intermedio, en el que la acumulación de peripecias realmente no obedecía a nada, pero ya despertaba en el lector la curiosidad por ver de qué modo volverían a encontrarse los enamorados. Este carácter poco consistente del modelo explica la escasa entidad histórica de estas novelas, incluida la de Cervantes, que fracasó, por la misma razón que tuvo éxito *El Quijote* como imitación del modelo mucho más coherente del de Caballería, aunque, repito, modelo oculto<sup>95</sup>. En este desarrollo del género, la novela se encontró por fin, en el XIX, con la necesidad de expresar una nueva realidad humana, también muy profunda, como es la alienación producida en las masas proletarias y, correlativamente, el ocio culpable de la burguesía. Ambas realidades, alienación y ocio, tenían que ser cubiertas (en la lógica del nuevo sistema social) por una forma artística trivial pero con gran poder de seducción, de entretenimiento. No importaba si, además, incluía una lección moral. Mejor dicho, preferiblemente debía incluir esta lección. A los burdos relatos de la primera mitad del XIX sucedieron pronto maneras más acomodadas al buen gusto, pero, en esencia, la nueva estructura quedaría firmemente asentada en la articulación poderosísima de un argumento cada vez más apasionante, (y por el mero placer de la intriga), con una tesis de fondo, la cual también se fue refinando hasta llegar incluso a desaparecer de la frase; no, desde luego, de la estructura significativa. ¿Cómo pudo construirse este modelo? Mediante una gran variedad de artificios, algunos de los cuales se convirtieron en las constantes que estamos analizando. Estaba inventado el realismo (y «su» realidad), perfectamente idóneo para probar las más contrarias opiniones acerca del hombre, del mundo y de las cosas. Todo, menos la cruda

evidencia de la lucha de clases.

La novela policíaca sólo es un caso extremo de este fetichismo de la intriga al que me refiero (con sus múltiples ramificaciones actuales en las series de televisión), y la de Eduardo Mendoza nada tiene que envidiar a ejemplos corrientes. Lo único que hace nuestro autor es romper la secuencia de un modo artificial; justo es admitir que ello sirve para que el lector participe un poco más en la lectura, al tener que recomponer el rompecabezas de un rompecabezas, si bien queda burlado al final, pues cuando conoce el contenido de la misteriosa carta que lo explica todo, se confirma en lo que ya sabía de múltiples maneras. Se trata sin duda de una demostración de la futilidad de la intriga. Sólo que me parece un juego demasiado complicado para tan poca cosa. Y, desde luego, no daña en lo esencial al valor alienante del producto destinado a ser consumido. Quiero decir, nadie le ha evitado al lector tan largo e inútil laberinto.

### 1.3. Otros rasgos

Sin ánimo de inventariar todas las constantes que se producen en el plano sintagmático -cosa que aún está por hacer- de este tipo de narraciones, me referiré brevemente a los siguientes: los cambios de capítulo a base de descripciones atmosféricas o paisajísticas, cuya función es de advertencia y de relajación. La crisis del héroe en medio de una fiesta popular, buscándose el contraste entre un drama íntimo y una alegría colectiva. Las descripciones rápidas e ingeniosas de personajes secundarios (una de las grandes flaquezas del realismo, que convierte a presuntas personas en títeres al servicio de los personajes centrales, supuestamente más «Humanos»), etcétera.

## 2. Elementos particulares de la estructura

### 2.1. Del sintagma

No necesitaré insistir en el resumen final del entramado novelesco, verdadera piedra de toque en tantos aspectos de la novela. Añadiré la técnica de romper y de enlazar los capítulos, consistente en cambiar el plano (permítaseme la ligereza) en el punto en que se alude ocasionalmente a otro personaje, que se convierte en el centro del plano siguiente. No

siempre ocurre de esta manera, pero su función parece obvia: suavizar la brusquedad de los cortes (acaso demasiados también), gracias a estos eslabones. Su función paradigmática es, sin embargo, más importante, pues contribuye a dar la sensación de un universo compacto, base imprescindible de la credibilidad de la novela burguesa que Mendoza había puesto en peligro al romper la línea espacio-temporal.

## 2.2. Del paradigma

Y a propósito de credibilidad, no se priva nuestra novela de enseñar esos contenidos latentes, como el ya citado a propósito de la página 109: «Tu amigo se creía un artista, y no era más que un asalariado. Con todo, te confesaré que siento cierta simpatía por estos personajes novelescos, no muy listos pero llenos de impulsos. A veces los envidio: sacan más jugo a la vida». Habla nada menos que el criminal-aventurero-advenedizo Lepprince, mostrando la más profunda aspiración del relato burgués: ser como la vida misma. Claro que entendiendo por vida ese algo inefable, casi inmaterial, que nada tiene que ver con la condición económica ni con los problemas éticos y sociales del hombre, sino con la pasión, el riesgo, el amor y otras cosas por el estilo, propias de tales personajes novelescos a los que en el fondo envidia Lepprince. Precisamente Lepprince, el más novelesco de todos ellos, y el más fiero defensor del beneficio económico, por encima de todos ellos también.

Se trata de un reflejo de la contradicción fundamental que desgarra al espíritu burgués y lo hace alimentarse de sí mismo, transformando cada nueva insatisfacción en un nuevo efluvio espiritual. Por un lado, la ambición de poder. Por otro, la ternura amorosa del exquisito criminal. La irremediable estupidez sentimental del cornudo Miranda, de una parte, su inconsciencia culpable, por otra. «No resulta fácil explicar las cosas que suceden en la vida», dice -¡y cómo no!- en la página 106. Pero también los aparentemente dignos, como Pere Parells, que «no vacilaría en volver a empezar, en dedicar de nuevo todas mis horas y todas mis energías a la empresa» (pág. 306), al fin y al cabo otro ferviente enamorado, aunque sea de una fábrica de armas.

Nada más elegante que una broma capitalista acerca del capital en su alocada (aparentemente) relación precios-consumo (pág. 89), o viceversa: un dramático discurso acerca de la plusvalía dirigido a los obreros por... un iluso (pág. 227). Y qué decir de las distintas muertes, imprescindibles en una imagen cabal de la vida, o del amor fatídico (aunque desde luego habrá un final feliz, increíble, para la pareja Miranda-María Coral). Todo ello compone ese gran vidriera de colores que es la ideología burguesa, por la que apenas pasa la luz, aunque, eso sí, un resplandor muy hermoso.

### 2.3. Los personajes

Como en toda novela que aspira a ser un testimonio social, circulan por La verdad sobre el caso Savolta un gran número de personajes de las más variadas condiciones. No obstante, el compromiso de fondo con el relato tradicional de acción le obliga a centrarse en las inevitables figuras individuales y, por consiguiente, a relegar a los demás a un telón de fondo impresionista (no diré costumbrista) a base de colores fuertes sobre dibujo borroso. Es la concepción misma de esta clase de novelas la que exige un centro de gravedad entre los personajes. Un centro de gravedad cuyas tensiones internas se acomodan perfectamente a la conflictividad de los sucesos externos de la novela, bajo la apariencia, una vez más, de un divorcio moral entre el héroe y su mundo. Lukács definió este fenómeno como la búsqueda degradada de un héroe problemático en un universo degradado. Le podríamos llamar también héroe contradictorio, por aquello que está llamado a encarnar en el plano paradigmático, a saber, las múltiples contradicciones del espíritu burgués a cuyos vaivenes se entregan gustosamente sus personajes, fingiendo pesimismo, tedio, angustia e incluso sentimientos de culpa. Aceptando, en suma, la destrucción de toda ética social en favor del beneficio económico.

Javier Miranda, uno de nuestros personajes, encarna perfectamente a este tipo de héroes que sustituyó al antiguo caballero andante (la transición está fijada, una vez más, en la figura de don Quijote, cuyos enemigos son simples proyecciones de sus demonios personales). De hecho, su papel de tonto útil le permite medrar en la escala social, siendo además el punto donde se enfrentan los intereses contradictorios de las clases, y siempre con un resultado a favor de la burguesía que le paga. Sus abatimientos y sus reflexiones inconsecuentes son el medio de que se valen él mismo y sus amos para impedir que actúe contra el orden establecido.

En cuanto a Lepprince, ya dijimos lo más esencial, por más que no sea intención consciente del autor desviar hacia él la crítica que correspondería hacer a la alta burguesía como clase, por ser precisamente uno de esos personajes «novelescos» a los que el mismo Lepprince envidia. Aquí, desde luego, se podría empezar a pensar que ha habido en Mendoza algo más que una responsabilidad inconsciente por haberse entregado al modelo de la novela burguesa, pero es un terreno en el que no voy a entrar siquiera. Poco importa al análisis semiológico lo que pueda pasar por la conciencia del hombre que escribe, y aunque su afición a hacerse notar en el relato no esté totalmente reprimida. Bastante se han alimentado ya las Historia de la Literatura y las teorías literarias de la morbosa especulación sobre el hombre-autor.

Hay pues como un doble protagonismo en la novela, al haber dos héroes contradictorios principales: Miranda y Lepprince. Podría entenderse como un desdoblamiento de la misma función, en una cara inconsciente y en otra lúcida, y como tal constituye un cierto hallazgo. Pero su auténtica función es sintagmática y obedece a la necesidad de un héroe de acción para la parte policíaca del relato y un héroe pasivo para la sentimental. La naturaleza híbrida de la novela tiene en este fenómeno su parte más lograda.

Los demás personajes de la alta burguesía catalana, los tres dueños de la fábrica, Savolta, Parells y Claudedeu, están trazados con extraordinaria benevolencia. Son, a fin de cuentas, unos honrados fabricantes... de armas, y sucesivas víctimas de la ambición personal de Lepprince. En la clase trabajadora, ningún personaje importante con la cabeza en su sitio, pues Pajarito de Soto no es sino un visionario suicida al querer actuar sólo contra la corrupción patronal, y Nemesio es un pobre diablo que acabará loco, entregado a una monomanía religiosa, por la que cae en alucinaciones místicas cada vez que está a punto de revelar su secreto. La fuerte dosis de burla antirreligiosa en este personaje es un acierto más de construcción, por cuanto hay que deducirla de los hechos, y que en ningún momento está dicha.

Existe una zona de personajes de cierta entidad que no acaban de cuajar. Tal vez porque su función es expresar simplemente la ambigüedad en toda clase de valores. Así, del abogado Cortabanyes, no llegaremos a saber si es un astuto o un simplón, y su historia personal no lo justifica plenamente. La propia María Coral, de dudosa bailarina a amante de Lepprince, tiene demasiados cometidos. Se diría que, aparte de ayudar a los héroes principales a mostrar sus contradicciones, ella misma no pasa de ser un aliciente erótico, también imprescindible, a lo que parece, en este tipo de novelas.

No sería lícito, para terminar, que silenciáramos la documentada dimensión que tiene el relato como testimonio histórico. Líderes reales de la clase obrera, especialmente anarquistas (aparece, por ejemplo, Andrés Nin en la página 113), así como el enfrentamiento entre anarquistas y socialistas. Es excelente la secuencia de las mujeres libertarias. Inteligente la escasa alusión a la Guerra Europea, pues tiene más peso en la novela como uno de los grandes sentidos latentes de la acción. A fin de cuentas, no habría habido novela si no hubiera habido Guerra del 14. Con toda claridad, el drama de los trabajadores inmigrantes a Barcelona, especialmente andaluces, y aún más claro por su contraste con el catalanismo en tanto que «espíritu de clan» (página 107) desgraciadamente como un sentimiento nacionalista poco claro en la órbita de la lucha de clases. Todos estos rasgos secundarios de la novela son nítidos en su intención y suministran una prueba más de que el peligro para la intencionalidad se halla en la estructura significativa. Que no basta con tener ideas claras y con ser buen escritor, porque hay ciertos modelos de expresión consustanciales con la ideología dominante.

Dos novelas de J. Leyva

El año 1972 podrá ser para la literatura española, entre otras cosas, el año de las dos primeras novelas de J. Leyva: Leitmotiv y La circuncisión del señor solo97. Pocas veces la narrativa de este período ha sacudido



nuestra atención con obras realmente nuevas e importantes (casos como *El Jarama* o *Tiempo de silencio*); suelen venir acompañadas de esa atmósfera de escándalo o de sorda indignación, tan saludables, no obstante, para la moral de nuestra cultura. Una cultura que, sin miedo a construir una bella frase, podríamos denominar ya como la cultura de la desmoralización. Son obras que tienen la mágica virtud de crear incondicionales a ambos lados; enemigos furiosos y admiradores sin límite -para vergüenza de unos y otros, naturalmente-. Pero el hecho en sí ya es prueba suficiente de que estamos ante algo nuevo e importante. En cuanto al maniqueísmo de los juicios de valor -en el sentido cotidiano de este término-, he ahí un problema de los maniqueos, y no nuestro.

Al decir «nuevo» e «importante» no rebasamos las fronteras de nuestra geografía, pues las circunstancias que rodean a Leyva y el carácter general de su obra ya se dieron en otros países hace algún tiempo; por ejemplo, son las circunstancias del teatro de vanguardia y del *nouveau roman*<sup>98</sup>. Esto nada quiere decir respecto al socorrido tema de las influencias entre autores, pues si bien el propio Leyva confiesa que en *Leitmotiv* había implícita una intención de homenaje personal a Kafka, no es menos cierto que sus dos novelas presentan otros muchos rasgos comunes (Artaud, Ionesco, Borges, Beckett, Cortázar, Joyce, además de Gombrowitz y Jarry, como quería la propaganda inicial; en fin, con todos los surrealismos y simbolismos que no encajan en la novela tradicional).

Demasiada familia, como puede verse, para tomarse en serio esta cuestión. Lo que sí hay que advertir desde ahora es que si Leyva experimentó en cierto momento la necesidad de expresarse en forma similar a algunos de aquellos autores, si luego se consintió a sí mismo escribir y si se ha atrevido algún editor a publicarle, es porque hasta hoy no han sido rigurosamente válidos en España los elementos históricos necesarios para la producción de esa literatura. Nos referimos, en primer lugar, a circunstancias socio-económicas.

Del mismo modo que la angustia de la segunda posguerra europea, su vacío y la humillación económica ante Norteamérica tuvieron una expresión homóloga en la literatura existencial; y así como la guerra civil española del 36 pudo dar lugar al espeluznante fenómeno de *La familia de Pascual Duarte* y luego a todo el realismo social, con su pobreza de expresión para un país igualmente pobre, es lógico suponer que ahora, cuando «gozamos» las primicias de un desarrollo exclusivamente económico, que ya Europa conoció en todos sus males, la literatura de Leyva exprese esa malignidad del consumo, de la cosificación y de los falsos esplendores de una sociedad para el mercado.

«Toda forma literaria nace de la necesidad de expresar un contenido esencial», dice L. Goldman, parafraseando a Lukács<sup>99</sup>. Creo también, con estos autores, que todo escritor consciente participa de ese contenido en la misma medida que los demás seres afectados por él; y así Leyva, quien no por expresarlo se libera de lo esencial de nuestro momento histórico, le guste o no le guste, sino que está tan complicado en él como cualquier otro. La razón es siempre del mismo orden: si estuviera liberado de sus temas, antes o después de darles forma, no podría hablar sobre ellos, a menos que lo hiciera de una manera superficial, como tantos otros. Por eso es tan importante que Leyva haya publicado una segunda novela, y que

continúe escribiendo, según sabemos. El problema está en saber cuál es ese contenido esencial, o cuáles son ellos.

Ya hemos adelantado algo sobre la posible homología entre la estructura significativa de las novelas de Leyva y la estructura alienante de un desarrollo económico en ciernes unilateralmente dirigido a la producción para el consumo. Esto, a modo de hipótesis, y partiendo de la base de que es uno de los rasgos más peculiares del momento histórico español, por no decir el que más. Pero todavía esa estructura debe encerrar determinados núcleos semánticos (en las novelas de Leyva) y determinados contenidos básicos del medio social, que condicionan todas las interrelaciones.

Volveremos sobre esta cuestión. Ahora, y todavía a nivel de hipótesis, veamos algunos textos de Leyva que pueden ir iluminando el camino:

No obstante, comprendo la irritación de mis verdugos, que castigan en mí sus propias incongruencias, la dureza del mandamiento que ejecutan, cuando no es el prepucio de un hombre lo que pretenden circuncidar, sino al Hombre hecho prepucio, mi cuerpo y mi alma reunidos en esta parte de mi sexo.

(Pp. 85-86).

Tras haber comprendido así que es una aniquilación total lo que se persigue contra él, so pretexto de un mandato social, de una necesidad pública, el innombrado personaje de *La circuncisión...* tiende a idealizar su desgracia:

La realidad que distingo no está en si las montañas y las nieves sólo ocultan la ciudad a mi perspectiva sin alma.

(P. 89).

y acabará negando la misma realidad humana:

Existimos aquí, pero no en esencia, apenas nuestro cuerpo sirve de algo, nuestro cuerpo que necesita de una operación para adquirir un sentido [...], porque somos también la consecuencia errónea de un mandamiento cruel, pájaros pensantes sin salvavidas en la pluralidad de un hecho [...] en el humilladero de nuestra impotencia, inexactos, brumosos, casi ebrios).

(P. 120).

Lo que prueba que se va contra el hombre mismo es que la obligación de ser circuncidado es absurda, puesto que las mujeres son inseminadas de forma artificial con semillas de girasol, y ninguna falta hacen los hombres. Toda la existencia es, pues, en *La circuncisión...* un diálogo del hombre consigo mismo, con su desolada y absurda individualidad; un diálogo

inacabado y sin conclusiones, precisamente porque el individuo no puede escapar de una ley arbitraria, o al menos él cree que no puede escapar:  
y el bisturí del sacerdote, sin embargo, no tardará en dejarnos  
útiles no se sabe para qué.

(P. 113).

Para ser hombre, y no cosa más o menos humanoide, es preciso el despliegue en libertad de todas sus posibilidades concretas, y no tan sólo la de producir para consumir su propia producción, en esta especie de monólogo autófago interminable y sin sentido. Y el hombre de nuestra cultura sabe que el menor descuido en producir lo suficiente equivale a la muerte, que si no cumplimos con el mandato de ser cosa ni siquiera seremos cosa. Por supuesto que semejante situación de envilecimiento total (a partir del uso cada vez más mecanizado del sexo en el gran desarrollo económico) desborda los límites nacionales y afecta de lleno a la Europa que tampoco ha practicado un desarrollo político y cultural paralelo al de la producción; y así temen algunos que la palpable integración de gran parte del proletariado a las aspiraciones de la burguesía suponga la muerte definitiva de los valores auténticos de la persona y de su relación con la naturaleza. Y todo en medio de una gran apariencia de esplendor. De sobra son conocidos los medios de que se vale este cuerpo social para dar a los falsos valores la apariencia de auténticos. Pero falta ver cómo Leyva reproduce todo este curioso sistema.

Técnicamente podemos ir anotando una gran capacidad de despliegue sintáctico, en períodos larguísimos pero sin perder el orden lógico, la abundancia de vocabularios sinónimos, la repetición de situaciones y de motivos y el no importar demasiado sino el lucimiento verbal en torno a cuatro o cinco ideas bien machacadas a lo largo del texto. Esto se corresponde muy bien con la apariencia de riqueza en el medio social, cuando todo, sin embargo, está supeditado a unos cuantos contenidos esenciales de nuestra cultura: la propiedad privada, la familia (que lleva implícito a la anterior, más el tabú sexual), la herencia, y el lucro. Son los valores implícitos que se sirven siempre arropados por otra gran cantidad de valores manifiestos, de verdadera cáscara montada en bellos pretextos: el arte publicitario, el amor, el lujo unido al gran confort, más el saco siempre a punto de los valores llamados tradicionales, entre los cuales destaca el santuario maravilloso de las obras de arte consagradas.

Así, pues, el largo proceso de sacralización de las ideas muertas, que es el mismo proceso de culto ininterrumpido al dinero y a sus dos o tres realidades satélites, no sólo no se ha alterado, sino que empieza a experimentar un incremento aterrador, a través del cual los presupuestos de la economía liberal no han hecho sino reforzarse y ampliarse, primero con la aparición de los monopolios y, en la actualidad, con las empresas multinacionales que van concentrando cada vez más el gran capital. Entre tanto, nada impide que se editen cada vez más libros, con hermosos razonamientos filosóficos o con hermosas tragedias del hombre, que se

vocifere en las tribunas públicas o se apaleen estudiantes y policía entre sí, si lo que de verdad mantiene el equilibrio económico occidental es la cadena de gastos astronómicos invertidos en Vietnam y Camboya, y contra eso ya hace tiempo que nadie toma posturas radicales.

El artista europeo supo hace ya algunos años de toda esta farsa gigante y, presa de vívido horror, se dedicó a romper con todos los moldes formales (aunque no lo logró nunca por completo) a partir de cero (más ilusorio aún), en su intento de injuriar a la burguesía y de buscar contenidos nuevos. No se daba cuenta de que también entonces le estaba haciendo el juego a la sólida estructura social con sus formas libres y nuevas, pero sus viejos contenidos gravitando aún con más fuerza en el fondo de la realidad. Un día, en efecto, pudimos horrorizarnos todos con la noticia de que a Samuel Beckett -a quien casi nadie había leído- le daban el premio Nobel, para que siguieran sin leerlo, pero ya definitivamente admitido en los anaqueles de libros caros.

De todo esto surgió la feliz idea lukasiana de que el héroe de la novela clásica era un héroe problemático y degradado, que buscaba unos valores en un universo también degradado y sin nuevas posibilidades esenciales desde sí mismo. Hoy las consecuencias de tan profunda corrupción son, por sólo citar algunas muy graves: la aparición de nuevas formas de dictadura, bajo apariencia democrática; el culto a la materia inerte, la cosificación del hombre; la destrucción de la Naturaleza y, citaremos por último, el incremento alarmante de la delincuencia.

«Todo está previsto en las normas generales de la empresa», masculla el consejero de Leitmotiv, interrumpiendo las advertencias de Arturo Can (p. 152), y dejando bien claro que el sistema quiere ser inalterable. Es claro también que lo que garantiza esta continuidad, fundamentalmente, es la participación directa de los ciudadanos en el orden establecido, su grado de complicidad personal: «El vigilante no se permitía dar explicaciones, sobre todo por no intranquilizar a los pasajeros» (Leitmotiv, p. 502), es decir, el ciudadano pacta de una manera tácita con el poder absoluto, y le entrega su libertad a cambio de no ser perturbado. Y todavía en la misma novela (p. 170): «Un ochenta y cinco por ciento de la población general se inclina por la libertad condicionada». En consecuencia, el mundo en que se mueve Arturo Can es un mundo donde la responsabilidad es sumamente escurridiza, hay demasiados sospechosos (la mayoría de ellos emparentados con el personaje) y también muchos testigos; tantos que la administración se comporta con éstos como si fueran culpables y acaba convirtiéndolos en prisioneros.

Esta situación de pérdida de las libertades (a medias consentida, a medias impuesta) conduce de inmediato a la despersonalización, a la paulatina degradación del ser humano en objeto manipulado. De ahí que en las dos novelas de Leyva, en cada una de ellas, haya un elemento material que coordina muy bien este planteamiento teórico. En Leitmotiv son los preciosos jarrones de la señora Closs; en La circuncisión... este elemento es el solio, ese extraño y polivalente mueble tan unido a la condición igualmente múltiple del personaje. Aquellos jarrones que a cada momento se están rompiendo sin motivo aparente, y cuya cohesión material interna es, por consiguiente, tan deleznable, son un perfecto símbolo de la aparente integridad moral de una sociedad cuyos individuos están desintegrados, de

la avenencia pública («a la que algunos llaman paz») entre seres vacíos, en un equilibrio de formas inestable y quebradizo. No en vano suelen presentarse unidas la ignorancia, la vanidad y la violencia, esto es, el vacío personal, el culto a la apariencias y la inclinación a convencer por la fuerza. Pero el símbolo deja de ser tal símbolo cuando comprendemos que de verdad los hombres de la sociedad de consumo son, en su mayoría, meras cosas, y lo mismo es entonces hablar de hombres que de jarrones. Por eso el plano auténtico de la novela es el plano de los signos reales, allí donde las cosas tienen, como en el mundo cotidiano, un doble valor: un valor funcional y un valor arbitrario, el que quiera otorgarle el grupo, a manera de símbolo social. Se trata, en fin, del plano semiológico. En tales términos, la significación principal de los jarrones viene a ser la de la acumulación de la riqueza, a través de una serie de grados degradantes. Primero se pierde toda relación auténtica con la cualidad del objeto (su función o su valor de uso), tomando como pretexto su belleza, originalidad, o cualquier otro rasgo formal; así se le convierte en objeto decorador. Luego se empieza a coleccionar objetos similares, llevados del mismo «amor» por cada uno de ellos; así pasamos a la relación puramente cuantitativa, pues la colección va adquiriendo un alto valor de cambio, superior en tanto que colección a la suma de los valores individualizados. Por fin, la última relación degradante, en los jarrones de Leyva, es la imposición de ser objetos destinados a una herencia de generaciones, como capital de familia y seguro de perpetuidad nominal, esto es, de apariencias. La venganza de Leyva consiste, primero, en que los jarrones se van descomponiendo en el plano simbólico; segundo, en que después de la señora Closs ya no hay más herederos conocidos. Aunque tales soluciones literarias no puedan tener un gran valor, hay que reconocer al menos que son dos accidentes que pueden ocurrirle al capital y que prueban su absurdez.

En cuanto al solio, ya hemos apuntado que su versatilidad, como carácter esencial más notorio (y paradójico), se corresponde estrechamente con el carácter indeterminado del personaje, que aquí ya ni siquiera tiene nombre. Prueba de que tal relación es directa es que, al cabo de una larga serie de desdoblamientos del que monologa<sup>100</sup>, su última encarnación es en la persona de su propio verdugo, quien está sentado en el mismo solio. Por lo demás, está bien claro en estas transformaciones que todo cambio cuantitativo origina un cambio cualitativo, esencial, como puede ser el llegar a convertirse uno en su propio opresor; lo cual, por supuesto, no está tan lejos de lo que ocurre realmente, cuando acumulamos demasiadas transigencias y demasiado consentimiento con lo que no nos conviene. La falta de solidaridad humana es puesta de manifiesto por Leyva, también como un valor, declarado y no implícito, de la novela:

«La violencia se expande como una epidemia, nadie sabe cómo librarse del impulso irresistible de maldecir, de zaherir y abochornar a su vecino, que del mismo modo obedece a tan cruel instigación» (La circuncisión..., p. 110). Ya lo habíamos dado como consecuencia última del estado actual de degradación, en que el individuo no encuentra más solución que la falsa solución de atacar caprichosamente a los demás, como índice de la libertad auténtica que un día pudo tener. Cunden entonces el odio, la aniquilación y la guerra. (El pasaje es muy largo y muy abundativo, como siempre que

Leyva decide redondear bien un tema fundamental).

Y a todo esto, ¿qué puede hacer el arte? Es más, ¿por qué tener que plantear siempre la misma cuestión? ¿No se ha hecho ya suficientemente y se ha visto que en realidad el arte no puede hacer nada positivo? Siempre se arguye que, cuanto menos, puede plantear las situaciones reales y provocar en el lector una reacción crítica, de rechazo. Que lo importante es lo que a continuación haga ese lector, pero que eso ya no afecta al arte en absoluto. Bien entendido que el planteamiento de una situación real no tiene por qué ser «realista», pues esto equivaldría a un dogmatismo impropio de la realidad. Un poco tarde, en fin, se le empiezan a reconocer a Kafka grandes valores de crítica social, al tiempo que ya casi nadie cree en buena parte de lo que se hizo bajo la normativa del realismo social. (Tampoco hay que decir que este último ha sido completamente inútil). Adoptar posturas extremas en uno u otro sentido equivale a identificar una cierta retórica con una cierta moral.

En este orden retórico y estilístico, lo más que se puede llegar a sentar, como rasgo probablemente más reaccionario que revolucionario, es una provocación vulgar a la sintaxis, so pretexto de una gran libertad expresiva -como la aparente libertad del lenguaje publicitario, pongo por caso-, unida a los juegos aislados de palabras y al exhibicionismo terminológico en general. Diríamos que esto es una forma de complicidad con la estructura alienante del medio social. En cambio, una forma de colaboración con el espíritu de progreso efectivo para el hombre suele ser el descubrimiento de nuevas posibilidades en el interior de la propia lengua, en orden a expresar contenidos nuevos; es decir, nuevos hallazgos en el plano semántico a través del uso en profundidad y extensión de la sintaxis, lo que, por descontado, es técnicamente más difícil que ese desenfado de algunos otros. Y Leyva lo sabe muy bien. No sé si consciente o inconscientemente, pero eso importa poco desde el punto de vista estético. Por esa razón no viola nunca las normas del sintagma, ni acusa un desmedido interés por las palabras nuevas, ya sean neologismos o construcciones personales. En cambio, investiga y obtiene resultados estimables con una sintaxis en general poco trabajada por las últimas promociones de escritores españoles. No tiene, pues, nada que aprender de la gramática (en el sentido de cierta acusación que se le hizo), sino mucho nuevo que seguir descubriendo. Como ejemplo, sirva el mismo título de su segunda novela: La circuncisión del señor solo. Ha bastado aquí agregar un nombre a un sintagma demasiado hecho, una verdadera lexia, para descalabrar todo su sentido religioso y ponernos ya en antecedentes de la gran ambigüedad de la novela. Para colmo, las mayúsculas del título nada aclaran, pues quién es este «señor»; ¿llevaría «solo» acento, en caso de ir en minúscula, para ser adverbio o adjetivo, etc.? Ambigüedad y un cierto humorismo inevitable, que se nos ratifican ya hacia el final de la novela: «Nada somos frente a la ambigüedad que nos fecunda» (p. 120), con esa comicidad que tiene siempre la frase solemne y sin sentido lógico. Hay un rasgo distintivo de la novela burguesa que persiste en las de Leyva -como persiste en casi todas las llamadas «antinovelas»-, y es que la ruptura del personaje («héroe» lo llamaba Lukács, que es también el padre de la idea) con su mundo no llega a ser total, ni puede serlo, pues entonces sí que se acabaría con la novela. El personaje -quienquiera o

como quiera que sea- tiene que encontrarse en el centro de esa tensión contradictoria, romper y no romper, querer y no querer desligarse y liberarse de toda rémora acomodada. Lo que ocurre, hay que repetirlo, es que la burguesía no ha cambiado en lo esencial. El día que lo haga, entonces sí es más que probable que desaparezca la novela.

Como bien puede imaginarse, este postulado pone al autor en situación más que difícil. Todo depende de que se sepa mantener un cierto y delicado equilibrio de formas. Por un lado, tiene que expresar fielmente lo que es nuestro mundo, y Leyva lo consigue dándole a sus relatos una forma aparentemente liberada y «fantástica», pero en torno a muy pocos contenidos esenciales; tal como aparece la estructura de las sociedades occidentales en desarrollo económico. Pero lo grave, desde un punto de vista ontológico, es que si esta homología responde a un verdadero trasplante del plano real al plano estético, el propio Leyva tiene que estar complicado en la perversión de su mundo (como decíamos al principio), que es la perversión de la novela misma como tal producto burgués destinado a ser consumido por burgueses. Ocurre, sin embargo, que esta situación apenas se plantea conscientemente, y cuando lo hace, el novelista actual suele dejar de escribir. Con una sola vez, misión cumplida. (Por supuesto, esta «sola vez» no hay que entenderla forzosamente como una sola novela; puede tratarse de una unidad compuesta por un conjunto de obras que completan un único sentido, aunque por regla general esta clase de autores acaba repitiéndose demasiado). No es como el novelista del XIX, que podía permitirse el lujo de escribir varias series completas, porque de verdad su mundo estaba cambiando a ojos vista y a cada momento parecía que se fuera a inaugurar una era. También, desde luego, se debía a una apariencia de cambios esenciales, motivada por la rapidez con que evolucionaban las relaciones de producción y la producción misma. Por eso fue un género tan abundante en ese siglo, y tan rematadamente burgués.

¿Cómo, entonces, expresar al mismo tiempo su disconformidad crítica con ese mundo? Sin duda Leyva, como casi todos los seres conscientes, acaba cediendo a la tentación de la lógica en lucha siempre mortal contra la estética, y acaba permitiendo que los valores implícitos de sus obras (aquellos cuatro o cinco contenidos esenciales) afloren también en forma de sentencia y de juicio manifiesto. (Sirvan como ejemplo casi todos los citados hasta ahora de sus novelas). Pero con esta medida, y por mucho que quizá le pese, acaba rematando la homología de sus obras con la del medio social español, hoy. También aquí se producen cada día más declaraciones de principios, como urgirlos por la necesidad de tomar posturas ante algún inminente cambio, (repárese en la fecha en que está redactado este artículo, 1974, vísperas del final del franquismo), mientras la economía del país y aquellos cuatro o cinco valores esenciales serán, en último extremo, los que decidan qué puede ocurrir o qué puede no ocurrir, al margen de todo decálogo. En fin, no creo que Leyva se engañe; él debe saber muy bien que la forma de incidir sobre la sociedad para que cambie no es escribir novelas. Nunca lo ha sido.

Quiero adelantarme a la objeción que suele hacerse al planteamiento de la homología de la obra de arte con la sociedad, en el sentido de que se trata sólo de una homología entre estructuras: la estructura del relato

con la estructura de la sociedad. Permítaseme recordar que lo que da entidad a los hechos todos es estar insertos en una estructura (dinámica, autorregulable, etc.), y que, por tanto, lo que es significativo es la estructura misma. Por eso se dice que para que haya verdadero cambio ha de ser un cambio de estructuras. En consecuencia, quitar artificialmente un contenido que estaba encajado en una estructura y sustituirlo por su contrario, o por otro, equivale a no hacer nada. El nuevo contenido acabará adquiriendo el valor general de la estructura entera, aunque mirado muy de cerca y con lupa pudiera parecer contrario a ella.

Por este motivo, los juicios más o menos velados de Leyva a lo largo de sus relatos perjudican, qué duda cabe, a la unidad estética del conjunto expresivo. No obstante, él lo ha elegido así, y debe aceptar su responsabilidad, también en el plano estético. Dicho en forma de eslogan podría ser: la estética burguesa no puede corroborar nunca la ética revolucionaria, y todo lo que se insista en ésta va en perjuicio de la otra. De ahí que muchos autores del realismo social no llegaran a ser nunca buenos novelistas. Para serlo hay que aceptar, como Leyva, el riesgo de ser confundido y peor interpretado; es más, el riesgo de ser lo contrario de lo que se quiere ser.

En algunos de esos pasajes, Leyva es absolutamente consciente de tales contradicciones: «[...] o a todos cuantos componemos este grupo de gente aterrada, pero satisfecha..., contentos al fin de haber sido perseguidos por la persecución». (La circuncisión..., p. 30). Incluso se deja invadir por un cierto mesianismo. «[...] instigado brutalmente a cumplir la penosa obligación de transportar las culpas ajenas y no demostrar fatiga alguna por esta imposición» (p. 39). Y conoce de sobra lo que no es eficaz: «Sus opiniones fueron siempre desestimadas, tal vez por exponerlas precisamente desde la ventana, y como consecuencia se convirtió en un individuo marginado, oscuro e impersonal» (Leitmotiv, p. 35).

De ninguna manera quiere decir esto que Leyva no sepa estetizar sus ideas y sus principios. Lo hace admirablemente, bien a través de la palabra perro, por ejemplo. Veámoslo de cerca (todos los ejemplos son de La circuncisión...):

«[...] a través de la piel de mi huésped puedo observar la rama que ocupa su interior, hay un perro agazapado en un hueco de sus costillas».

(P. 106).

«El pensamiento del huésped pertenece a la única certeza previsible, mi futuro es un perro triste, una hora sin clave en perspectiva».

(P. 107).

«Muevo también mis andrajos, muestro el vinagre de mi saliva al loco huésped de relojería que me sigue en el cráneo, es un perro sin piedad, tiene un cadáver en la horizontal de su aliento [...]».



(P. 108).

«[...] la arruga es un trapo, el trapo es un hueso, el hueso es un perro, el perro es un ojo, el ojo es un leño, el leño es un hacha [...]».

(P. 123).

«[...] los huérfanos continúan llorando en el moderno hospicio, los perros aún repiten el aullido del primero, los criados todavía permanecen fieles a los señores, los humildes hacen los trabajos más ingratos [...]».

(P. 129).

«[...] la única forma que ahora poseemos para expresar nuestra incapacidad es el aullido, el rencor y la amargura se traducen en horribles ladridos...; las cosas permanecen mudas y anonadadas, si hay algo en ellas todavía razonable nunca lo sabremos, el perro que las compuso no se manifiesta, su silencio carece de interpretación».

(P. 135).

«[...] mi propio cuerpo, que, no obstante, entrego a la pasión ajena sin objeciones, de cuando en cuando entreatro los labios para exteriorizar este sentimiento, y sale, contra mi voluntad, la afirmación maldita: gozáis a un perro muerto».

(P. 157).

(Los subrayados son míos).

La palabra, como puede apreciarse, va haciéndose más significativa de un modo gradual, con el desarrollo de la estructura general; desde una simple imagen casi perdida en el interior de ese alter-ego (el huésped) que todos llevamos dentro, pasando por una metáfora de tristeza en el pensamiento, por otra de la crueldad con que ese otro yo nos trata, o por ser un elemento discretamente introducido en la cadena de identidades en la totalidad del ser (y con tamaña responsabilidad semántica), llegando a considerarlo como divinidad silenciosa y mezquina (y es curioso que en este pasaje ya va precedido de los términos concomitantes «aullido» y «ladrido», muy lejos de aquella modesta presencia del primer ejemplo), para acabar identificándolo con el yo de la sexualidad insatisfecha (así es más o menos en Freud) en los demás, cuando es demasiado tarde, porque el personaje ha muerto.

El contenido que se nos ofrece está entonces sólidamente afirmado por este enriquecimiento semántico, sólo posible gracias a una jerarquización de contextos cada vez más concretos a nivel de párrafo.

Es claro, entonces, que las novelas de Leyva, como ninguna otra novela actual, por muy «revolucionario» que sea su aspecto, no representan un cambio cualitativo del género. Para ello sería necesario que toda la estructura significativa cambiara, pero después de cambiar la estructura social. Lo que sí suponen estas dos obras es un avance muy importante con arreglo a las modificaciones cuantitativas de la realidad histórica, que desde luego han sido muchas a lo largo de los últimos treinta años. Que tal cantidad de cambios cuantitativos pueden producir un cambio cualitativo en determinado momento, es cierto; pero no sin la decidida colaboración de todos los que han alcanzado el grado de conciencia suficiente. Sería muy triste pensar que esta colaboración se reduce, por parte del novelista, a pintarnos un mundo ya cambiado gracias a su potente imaginación. Tal cosa sólo serviría para encantar a las mentes abatidas por la desesperanza. Esto es lo que hace en buena medida el arte «progre», los intelectuales de boca atrevidilla, las místicas y los divinismos de cualquier color.

Uno quisiera creer que, por el contrario, muchas de esas manifestaciones artísticas, al margen de su valor estético (que ahora no estamos discutiendo), sirven para ir creando ese estado de conciencia necesario en la colectividad cuando se avecina la posibilidad de un cambio cualitativo. Pero si miramos el ejemplo de los países europeos que ya hace tiempo conocieron todo este estallido de nuevas formas artísticas, no se sabe qué pensar.

Las novelas de Leyva es seguro que, al menos, representan la rapidez y la concentración de los cambios sociales, y en tal situación se constituyen en síntomas de algo que parece acercarse a su límite anterior al cambio radical, o a la posibilidad de que éste llegue. La cuestión es si esas novelas penetran en una masa de lectores lo bastante amplia como para que actúen como formas de conocimiento de un estado social, en este caso la descomposición acelerada de la condición humana por causa de un desarrollo exclusivamente económico. Sólo tres mil ejemplares se hicieron de *Leitmotiv*, en su primera edición, que aseguran se ha agotado en un año. Aun así, es seguro que hayan ido a manos de los acaparadores de novedades en su mayoría. En cuanto a *La circuncisión...*, es muy reciente aún para poder decir nada. Pero su lectura, más que difícil para cualquiera, no permite pronosticar grandes éxitos de público. De modo que, una vez eliminada la acción revolucionaria (porque no es cosa del arte) y la acción concienciadora (por dificultades, digamos, de orden técnico), nos quedan, como siempre, el valor de síntoma para expertos en sociología, y el valor de testimonio para el futuro. El lector podrá elegir cualquiera de las dos posibilidades. Si además se da la circunstancia de que estas novelas «le gustan», algo ganará<sup>101</sup>.

Que el autor me perdone por presentarle así el panorama de la posible efectividad social de su obra. Créame que no lo veo de otra forma. Conste, sin embargo, que me estoy apoyando en ciertas declaraciones suyas en la presentación de su segunda novela en la Universidad de Sevilla.

Principalmente, ésta: «Personalmente opino que el ser humano debe tender a

guardar silencio, pero hay una serie de condicionamientos en que uno debe proyectarse escribiendo, enseñando o en cualquier otra faceta del individuo»<sup>102</sup>. Y también cuando, en el mismo acto, declaró que no tuvo nunca el menor interés en publicar.

Es evidente que la creencia en la misión redentora de la literatura tiene cada día menos adeptos, y nos parece bien; porque eso quiere decir que al menos va entrando la idea de que ninguna forma literaria o artística en general es vanguardia de su tiempo ni precipitadora de apocalipsis, como quiso hasta la saciedad la ideología romántica y como siguen queriendo los que sueñan con una revolución cultural sola, y otras entelequias.

Ya entre sí las dos novelas de Leyva presentan un cambio de bastante importancia, como es el paso del personaje definido (Arturo Can, en Leitmotiv) personaje indefinido (La circuncisión...), con otros cambios paralelos: del tiempo pasado en tercera persona, al monólogo en presente. Esto sigue significando una evolución, un deseo consciente de pasar del relato sintético y lineal, en los que el distanciamiento del imperfecto y la tercera persona presentan los hechos en una sola versión, al relato analítico en que al menos se insinúa, por medio de la hipersensibilidad del yo obsesionado, que todo puede ser de muy otra manera a como este yo siente y piensa. También marca un grado de evolución en el autor, desde un cierto fingimiento de sus responsabilidades personales a un cierto reconocimiento de su parte de culpa<sup>103</sup>.

Otras diferencias entre las dos novelas las daremos esquemáticamente en forma de oposiciones. Los rasgos a la izquierda corresponden a Leitmotiv, y los de la derecha a La circuncisión del señor solo:

Anécdotas reducidas.Desaparición total de la anécdota.

Personajes con nombre.No personajes.

Semantismo del compromiso y la norma más que la ley.Semantismo del mandato y la ley.

Muerte de algunos.Muerte de todos.

Mayor sentido lúdico del lenguaje.Lenguaje más austero.

Referencia más acusada a la realidad común, en general: objetos, profesiones, instituciones, etc.Casi nada de todo esto.

Habría que confrontar estos rasgos con datos comprobados en la génesis de ambas novelas. Pero aunque se produjera alguna sorpresa (tal como, por ejemplo, que la segunda fuese escrita antes que la primera, aunque apareció después), no sería motivo para alterar lo sustancial de esta evolución.

Pero quizá resulte más positivo estudiar los rasgos comunes, de los que se deriva la consecuencia semántica que ya hemos tocado varias veces.

Básicamente, la renuncia a un argumento, a una localización temporal y a otra espacial; la renuncia a todo psicologismo, conducen, al igual que en todas las novelísticas europeas que practicaron esta preceptiva, a una hipertrofia de otros elementos narrativos tradicionales: las imágenes, las connotaciones simbólicas y el propio lenguaje como materia de investigación y de experimentación.

Al margen de toda actitud sociológica (lo que sólo es posible en abstracto), es lícito cualquier intento del hombre por hallar universos imaginarios, y en este sentido la discusión de la novela de Leyva se

acabaría diciendo: sólo se trata aquí de ser capaz de internarse, de perderse y de contactar con algo que nada tiene que ver con nuestro mundo, salvo por meras coincidencias. Y, desde luego, no sería lo peor. El hombre es libre, incluso de olvidar qué es, dónde está y para qué hacerse preguntas. Leyva es capaz de impulsarnos, por la originalidad de sus imágenes, a los ámbitos más raros, de sugerirnos con una palabra fugazmente dicha un nuevo abismo, sobre todo en las enumeraciones de cosas dispares, entes monstruosos, dramáticas apelaciones, incoherencias, disparates... Poco a poco, vuelve a hacerse intuitiva esa vaga consigna jamás escrita de que al ser llegaremos, si llegamos, convertidos en imagen surrealista, por una especie de ontología casual dada en la combinatoria del lenguaje. Que no importa que sea falaz la atemporalidad (porque siempre existe, al menos, el tiempo del autor y el del lector, y sus espacios respectivos), que ya no importa que por estar en un mercado todo lo que hacemos tiene un precio inexorable; aun el lirismo inútil:

Un nocturno pájaro deforme que anidó sobre el alero de una cariátide; venas de mármol y una queja de soledad entre las cejas. Se desplazaron las dimensiones y todo dejó de ser; ni siquiera algo que escuchar. Solamente la estatua y el pájaro, semiocultos por la niebla, grises los relieves. Hizo un movimiento el pájaro y del alero cayeron briznas de escarcha; por el contorno de la figura se escurrieron las gotas serpenteando y al romperse el equilibrio se llenaron de somnolencia sus extremidades; un rugido de impaciencia procedente de sus cuencas abiertas a la profundidad se escuchó. Aquilatados los ojos, yerta la pequeña forma de su cuerpo; de entre las ramas se descolgó otro pájaro y la cariátide se resintió por el peso. Después comenzó a nevar y ambos pájaros ahuecaron las alas, y un reguero de vaho se iba mezclando con la creciente blancura. Los pájaros estaban heridos: al derrumbarse la cariátide, al desmoronarse el alero, piaban moribundos al compás de los golpes de la azada negra del tiempo. La muerte entabló su coloquio con las aves y la niebla; pequeñas hilas de luz se escapaban de sus alas [...]. Fue necesario practicar un agujero en el pecho de la cariátide y poner en el hueco ambos cadáveres; ya las hormigas habían adquirido un aire encantador a causa de las molestias tomadas; la cariátide se desmoronó por la base y una triste mueca se dibujó en su rostro.

(Leitmotiv, pp. 261-262).

Análisis estructural de «prologo-epílogo» de Manuel Machado  
(Contribución a una semiótica literaria)

El texto que vamos a analizar figura en segundo lugar del libro *El mal poema* (1909), y es el siguiente:

## Prólogo-epílogo

El médico me manda no escribir más. Renuncio,  
pues, a ser un Verlaine, un Musset, un D'Annunzio  
-¡no que no!-, por la paz de un reposo perfecto,  
contento de haber sido el vate predilecto  
de algunas damas y de no pocos galanes, 5  
que hallaron en mis versos -Ineses y Donjuanes-  
la novedad de ciertas amables languideces  
y la ágil propulsión de la vida, otras veces,  
hacia el amor de la Belleza, sobre todo,  
alegre, y ni moral ni inmoral, a mi modo. 10  
Tal me dicen que fui para ellos. Y tal  
debí de ser. Nosotros nos conocemos mal  
los artistas... Sabemos tan poco de nosotros.

Ello es que se acabó... ¿Por siempre?... ¿Por  
ahora?...  
En nuestra buena tierra, la pobre Musa llora 15  
por los rincones, como una antigua querida  
abandonada, y ojerosa y mal ceñida,  
rodeada de cosas feas y de tristeza  
que hacen huir la rima y el ritmo y la belleza.  
En un pobre país viejo y semisalvaje, 20  
mal de alma y de cuerpo y de facha y de traje,  
lleno de un egoísmo antiartístico y pobre  
-los más ricos apilan Himalayas de cobre,  
y entre tanto cacique tremendo, ¡qué demonio!,  
no se ha visto un Mecenas, un Lúculo, un Petronio-, 25  
no vive el Arte... O, mejor dicho, el Arte,  
mendigo, emigra con la música a otra parte.

Luego, la juventud que se va, que se ha ido,  
harta de ver venir lo que, al fin, no ha venido.  
La gloria, que, tocada, es nada, disipada... 30  
Y el Amor, que, después de serlo todo, es nada.  
¡Oh la célebre lucha con la dulce enemiga!  
La mujer -ideal y animal-, la que obliga  
-gata y ángel- a ser feroz y tierno, a ser  
eso tremendo y frívolo que quiere la mujer... 35  
Pecadora, traidora y santa y heroína,  
que ama las nubes, y el dolor, y la cocina.

Buena, peor, sencilla y loca e inquietante,  
tan significativa, tan insignificante...  
En mí, hasta no adorarla la indignación no llega; 40  
y, al hablar del juguete que con nosotros juega,  
lo hago sin gran rencor que, al cabo, es la mujer  
el único enemigo que no quiere vencer.

A mí no me fue mal. Amé y me amaron. Digo...  
Ellas fueron piadosas y espléndidas conmigo, 45  
que les pedí hermosura, nada más, y ternura,  
y en sus senos divinos me embriagué de hermosura...  
Sabido, por los padres del Concilio de Trento,  
lo que hay en ellas de alma, me he dado por contento.  
La mecha de mi frente va siendo gris. Y aunque esto 50  
me da cierta elegancia suave, por supuesto,  
no soy, como fui antes, caballero esforzado  
y en el campo de plumas de Amor el gran soldado.

Resumen: que razono mi «adiós», se me figura,  
por quitarle a la sola palabra su amargura; 55  
porque España no puede mantener sus artistas,  
porque ya no soy joven, aunque aun paso revistas,  
y porque -ya lo dice el doctor-, porque, en suma,  
es mi sangre la que destila por mi pluma.

Texto bien largo, como ya se ve, y complejo, como quizá no lo parezca a primera vista. Y no tanto en su estructura métrico-expresiva, que luego veremos, como en la estructura semántica. En efecto, Manuel Machado aspiró a presentarnos en estos sesenta alejandrinos apareados una síntesis coherente (sistemática) de sus preocupaciones, de sus ideas y de sus decisiones personales en un momento crucial de su vida. Un momento en que quiso, por primera vez, abandonar la poesía y también la mala vida aquella que llevaba, según él, de poeta noctámbulo, extranjero y más bien pobre<sup>105</sup>. Se comprenderá entonces la excepcional importancia del texto. Pero, como suele ocurrirle a los poetas, su propio sistema acabará desbordando sus propias intenciones, de manera que lo que nos ofrece en tono de justificación personal, en apariencia lógica y consecuente, pronto se revela como un conjunto de contradicciones internas, del hombre, proyectadas en la forma del contenido, del poema. Nuestro análisis sería, pues, un intento de descodificación del sistema textual, a través de sus diversas funciones, o lo que es lo mismo, un intento semiótico. La primera función es la que relaciona el texto con su contexto inmediato, lo cual en nuestro caso está doblemente justificado, ya que «Prólogo-epílogo» es, en primera instancia, un resumen de todo el libro El

mal poema, donde aparece. Esto nos obligará continuamente a establecer relaciones en un sentido y en otro, es decir, del poema al libro y del libro al poema (del elemento a la totalidad y viceversa) como se requiere mínimamente en el método estructural.

En ese plano semántico en que nos hemos situado desde el principio, conviene ver en seguida cuál podrá ser la unidad mayor de la estructura significativa. Generalmente son los títulos, por su función paradigmática, los que aportan el campo semántico más amplio y, por suerte, M. M. es un poeta con gran afición en este sentido. Partiremos del título general, El mal poema, donde se presenta la primera necesidad de análisis para tratar de aclarar qué quiere decir aquí «malo». Para ello tenemos que

1. El mal poema / el buen poema
2. El mal poema / mal poema
3. El mal poema / los malos poemas

La oposición 1 no aclara nada de momento, ya que el adjetivo «bueno» posee en español idénticas connotaciones que «malo», sólo que de sentido contrario, y seguiríamos sin saber si nos movemos en un terreno moral o estético, principalmente. La 2 no excede de un hecho gramatical con leve repercusión estilística, en el sentido de que son los autores y las épocas quienes muestran sus preferencias en ponerle o no artículo a los títulos que son sintagmas nominales. De todas formas, tendríamos un punto de partida para la función histórica del estilo, que aquí nos parece de escaso valor. En cambio la oposición 3 es mucho más productiva, pues es el miembro marcado lo que tiene realidad lingüística (es decir, «los malos poemas» que constituyen el libro) y sin embargo el autor ha evitado el título en plural, pese a ser más lógico, por alguna oculta razón.

Pero aún es más notable constatar cómo se cumple en esta oposición (también en las otras dos, pero más débilmente) uno de los rasgos que caracterizan al hecho literario como a otros sistemas de comunicación, a saber, la presión constante que ejerce el paradigma (aquí el título con sus connotaciones generales y abstractas) sobre el sintagma, el discurso real, hasta tal punto que pueden llegar a intercambiarse las funciones, es decir, que los poemas tengan valor de títulos, y los títulos valor de poemas<sup>106</sup>. Y con arreglo a esto procederemos a continuación, todavía en el mismo plano semántico, pero con unidades más pequeñas, como son los demás títulos del libro.

Según la propiedad que acabamos de describir daremos a la derecha de cada título el valor que tendría considerado como poema, o, si se quiere, elevaremos a la categoría de título lo que cada poema nos dice esencialmente, y lo llamaremos también campo semántico principal. En una tercera columna iremos anotando aquellos semantemas o sememas (según tengan forma léxica o no) que en cada poema tengan algún sema común con malo, al menos en nuestra cultura. El resultado será una formalización del contenido de El mal poema, ya sea latente o manifiesto.

Es así<sup>107</sup>:

Título real Campo semántico principal (título ficticio) Tienen en común el sema «malo»

1. Retrato Autoacusación Hastío, flirteo, vaguedad
2. Prólogo-epílogo Justificación (Se verá luego en detalle)
3. Yo, poeta decadente Decadentismo Decadencia

4. Mi PhrinéAmanteProstitución
5. InternacionalChulería«Gusto cobarde»
6. La canción del presenteEscepticismoInconsecuencia
7. ChouetteAmoríoIncomunicación
8. El caminoEmbriaguez del goce«Muerte»
9. A mi sombraConciencia, «duda»Culpabilidad
10. InviernoInfortunio del poema«Humillación»
11. ¡Paz!Añoranza de la feFalsedad del poeta
12. Última«Vil palabra escrita»Vacío personal
13. SerenataAutenticidad del amor inconsciente, misteriosoAl borde de «la nada»
14. Nocturno madrileñoRecusación de la poesía triste«Mentiras perversas»
15. CorduraMala vida del poetaPerder
16. Alcohol«Delicia insana»Perdición
17. ProsaPoesía grisFealdad, pobreza
18. MutisDefensa de la alegría y de la vaguedad«Prisa» (sin embargo)
19. La canción del albaCansancio de la bohemia«Detestable» (todo)
20. La canción del presenteNueva defensa del placer y del azarPlebeyez (del porvenir, como concepto)
21. La mujer de VerlaineAñoranza de hogar e infelicidad del artistaAbominación del mal
22. Voces de la ciudadPoesía junto al erotismo«El mal vendrá después»
23. CarnavalDespedida trágica del poeta-Pierrot«El mal vendrá después». Locura y vanidad del amor a la belleza

La lectura vertical de las segunda y tercera columnas permite ver un proceso fluctuante; un cambio más o menos alternativo entre la autoacusación y la falsedad de la vida y/o de la poesía, pero con seguridad hacia un arrepentimiento de aspecto muy conocido en nuestra cultura. Algunas recaídas en la exaltación de lo festivo y en la gloria del placer inmediato aún más lo asemejan al modelo inconsciente que ya se vislumbra. Hay que hacer destacar en seguida cómo el poeta trata de identificar continuamente sus morbos personales (la mala vida, la bohemia, la enfermedad, el alcohol, etc.) con la mala poesía, que lo es, según ya vemos, por falsa, vil, engañosa, superficial. Con lenguaje de hoy diríamos inauténtica, que es un concepto justamente intermedio entre lo moral y lo estético en el sentido de que no se sabe expresar algo que debería ser expresado, o al contrario, se expresa algo que no tendría por qué serlo. Más concretamente, en el poema 12 encontramos: «Escritor irremediable -tengo la obsesión maldita- de la vil palabra escrita [...] Y mi ingenio -¡el admirable!- en el martirio se ingenia... -Con él y mi neurastenia- llevo el alma a flor de piel». Un alma que, por debajo de esa superficialidad, arrastra la vergüenza de una poesía vergonzosa, triste, monótona: «De un cantar canalla -tengo el alma llena» (poema 14). Pero el poeta no establece una relación de causa a efecto entre la mala vida y la mala poesía, sino que asocia simplemente lo uno a lo otro, con lo cual crea un clima de ambigüedad semántica, la misma que se da en todas las épocas y en todos los poetas que no acaban de ver claro los límites



entre el yo vivo y el yo de papel; es más, que tratan de involucrar al uno en el otro. Y por la parte histórica, tanto la época como el propio poeta vivieron la ambigüedad en cuestión de una forma culta, que fue el decadentismo, cuya estructura semántica era más o menos así (según El mal poema):

Decadentismo

tristeza/belleza  
melancolía/ansiedad  
elegancia/mezquindad  
amoralidad/remordimiento  
paganismo/divinismo  
culturalismo/popularismo

La confusión llega a ser insoportable y el poeta se arrepiente de su mala vida al tiempo que se arrepiente de escribir. La contradicción es grave, sin embargo, pues todo esto lo expresa en buena retórica modernista, con lo cual quiere decirse que es más fuerte el arrepentimiento ético que el poético. De lo contrario hubiera optado por el silencio y el cambio de conducta, como haría mucho más tarde<sup>108</sup>.

Para ver todo esto más de cerca es preciso concentrarse en unidades menores, y es lo que intentaremos con el análisis desde el poema concreto «Prólogo-epílogo». El poeta ha dividido el texto en cinco tiradas de alejandrinos, las dos primeras con 14 cada una, la tercera con 16, la cuarta con 10 y la quinta con 6, a modo de «resumen». Prevalece, por tanto, en la división el criterio semántico, pues no ha importado la regularidad numérica, que nunca es difícil de conseguir para un poeta avezado. Significa este reparto, por el contrario, un mayor deseo de explicarse que de crear belleza por sí sola, lo cual es un primer indicio contra lo que cabría esperar de un poeta modernista. Es más, el hecho de que las dos últimas tiradas sumen 16, como la tercera (y con ello tendríamos la regularidad: dos de 14 y dos de 16), indica que al autor le ha interesado incluso romper tan fácil distribución para que destaque el resumen final de su actitud. En suma, se trata de un afianzamiento cualitativo del mensaje a expensas de la armonía cuantitativa.

La totalidad del poema está concebida a modo de silogismo, y de ahí también que la conclusión ocupe menos espacio que el desarrollo de las premisas. Pero esto es mera apariencia. En realidad la conclusión está también en los primeros versos, y las premisas andan repartidas sin un engarce verdaderamente lógico, sino más bien como acumulación de motivos. Si el lector tiene la paciencia de releer el texto, convendrá en que viene a decir lo siguiente:

Que el médico le manda no escribir. Renuncia por ello a ser un gran poeta (no sabemos si hay en esto sana ironía o falsa modestia), y se contenta con haber sido un poeta galante para enamorados («Ineses y Donjuanes») y para amantes de la Belleza que no hacen distinguos de moral, sino que se han sentido, gracias al poeta, mover entre la languidez y el vitalismo. La verdad es que el poeta no sabe muy bien de todo esto.

La segunda tirada se inicia también con la renuncia («Ello es que se acabó») pero en un grado de abstracción mucho más alto («ello»), y con la ambigüedad favorable del neutro, que permite deslizar la segunda premisa,

ya en tercera persona: la enfermedad poética de España. Es decir, que de la enfermedad personal hemos saltado a la enfermedad simbólica del país en cuanto a la poesía. Compara a este propósito a la Musa española con una prostituta vieja; pobre, viejo y semisalvaje es el país (sic), «mal de alma y de cuerpo» (aquí la enfermedad); y «lleno de un egoísmo antiartístico y pobre» (v. 23), lo cual remata una contradicción importante, pues dos veces ha llamado «pobre» al país como para acusarlo de egoísta. Egoísta es el que tiene y no da, y no el que no puede dar. Pero se echa de ver pronto que lo que le duele al poeta es, entre tanto mal, que no se le dé al arte la protección económica que merece, mientras los ricos hacen Himalayas de cobre y ninguno se destaca como mecenas, cosa que nada tiene que ver con la economía general del país, menos con su «egoísmo antiartístico», menos con la vejez y menos todavía si, además de viejo, es pobre. Todo, ya se ve, dicho en un nudo de retórica adjetival y antitética, buscando la rima de «pobre» con «cobre», «belleza» con «tristeza», «Demonio» con «Petronio», etc., esto es, obligando a la función estética a encubrir los lapsus de la construcción lógica. Pronto veremos mejor este entramado de relaciones, no lógicas, sino ideológicas. Se sitúa a continuación el poeta en un lugar intermedio, entre lo personal de la primera tirada y lo general de la segunda, hablando en la tercera de «la juventud que se va», de la gloria, que no es nada, y del amor, que tampoco. Pero al comenzar la cuarta serie (v. 45) nos percatamos de que también se refería a su juventud y a su capacidad sexual, ya menguada («no soy, como fui antes, caballero esforzado- y en el campo de plumas de Amor el gran soldado», vv. 53-54), si bien ha obtenido a cambio la elegancia de las primeras canas.

Finalmente, el resumen, que incluye una última sorpresa, admitiendo que la causa mayor de la renuncia es la enfermedad física. Lo malo es que todo lo demás queda dicho. Por cierto, más parece al principio que se trata de una dolencia psíquica (y se verifica en el poema 12, donde habla de su «neurastenia»), ya que renuncia a escribir a cambio de «la paz de un reposo perfecto» (también hay un poema dedicado al ansia de paz, el 11). Sin embargo, el último verso hace referencia a una enfermedad física, pues habla de «sangre». Se comprueba en el resto del libro, viendo que el contexto de «sangre» incluye, en efecto, algo físico, pues es un sema de «anemia» y de «puñalada», las dos veces en el poema 14. Obsérvese, además, cómo el campo semántico de la enfermedad está concentrado en una misma zona del libro<sup>109</sup>.

Es obvio que el poeta no piensa en una lectura tan profunda de sus textos, y que confía precisamente en una lectura normal para provocar la ambigüedad semántica, que en este caso es la de su propia mente, que trata de eludir la responsabilidad de una decisión importante culpando al país, o al menos desplazando hacia él parte importante de la culpa. Una muestra de la estructura de las relaciones ideológicas latentes sería como se indica en el gráfico adjunto, donde los tres campos semánticos principales están interrelacionados por afinidades de toda índole. Ha de leerse en sentido vertical y horizontal.

Todas las expresiones son textuales del libro, excepto dos, que son deducidas y equivalentes a otras tantas: «amante» y «fachosa». En cuanto a

«ceñido», tiene en español los dos valores de «ajustado»: pegado por la cintura y escaso de dinero o parco en gastos. La segunda acepción podría unir esta palabra con «pobre», con lo cual se cerraría el cuadro por los extremos, pero no lo hemos señalado por si pudiera parecer demasiado apurado. No obstante, la inmanencia del texto lo permite. También podría añadir el concepto de la mujer como objeto, que recorre todo el libro, y uno de cuyos semas conectaría sin duda con «amante», la cual es susceptible de ser abandonada, como un objeto. Pero también complicaría excesivamente el esquema.

En definitiva, se trata de un sistema autónomo, ya que todos los elementos conectan entre sí más o menos directamente, sin que pueda admitirse la menor relación de causalidad, sino meras asociaciones subjetivas, con flagrante manipulación de la anfibología, como es meter en un mismo campo la pobreza material y la espiritual, la maldad moral con la del aspecto físico y con la perversión o la culpa o lo que quiera que esté entrañado en «mal de alma».

A esta última expresión hemos de unir otras muchas que sugieren el mismo tipo de preocupación, el mismo clima psicológico de arrepentimiento y de culpa con un marcado énfasis del catolicismo escolar y de la época: «Me acuso de no amar sino muy vagamente» ( Poema 1, subrayado nuestro); «Y ser un día bueno, bueno, bueno» (Poema 11); «Una creencia antigua en cosas inmortales que nos permita un inocente "yo sé"» (Poema 11); «Delicia insana», el alcohol (Poema 16); «mal placer» (ib.); «lujuria» (Poema 22); «Voluptuosidad» (Poema 4); «Con mi juventud podrida» (Poema 12); «Ser feliz y artista no lo permite Dios» (Poema 21). El mayor cúmulo de expresiones de esta índole se produce en un poema, el titulado «A mi sombra», de los más enigmáticos si no es a la luz de este arrepentimiento cristiano, y también uno de los más conseguidos técnicamente. Sombra que no es ni el alma ni la muerte, pues ambas están nombradas; que es «como la duda»; que le habla al poeta íntimamente, con otros conceptos ya sin recato: «tema de meditación», «cuerpo» vs. «alma», «bondad», «postrera hora», etc. Parece evidente que el poeta ha sentido un brusco zarpazo de aquella bestia negra que alojaron en su alma de adolescente, como en la de tantos españoles, entonces y después (más después, tras la Guerra Civil), de aquella angustia de ser siempre culpables sin haber hecho nada, salvo vivir.

Cumple así M. M. a la perfección el mismo ciclo de su admirado Verlaine, por más que Verlaine fue un bohemio auténtico, un escandaloso borrachín de amistades peligrosas y un verdadero pecador (por lo tanto, un verdadero creyente). M. M., aun sin la grandeza terrible del parnasiano, cumplió incluso con esas «recaídas» en la alegría del goce primario, y son casi siempre los mejores versos, los mejores poemas del buen fauno jocoso que llevaba dentro el modernista provinciano, el cristianito amargo, Manuel Machado.

En esta segunda parte vamos a examinar la estructura métrica, pero sin perder de vista su integración en la estructura significativa. También nos acercaremos a otros rasgos de expresión, bajo el mismo punto de vista. Empezaremos por los alejandrinos del poema, cuya distribución en función de la importancia del tema ya hemos visto. Ahora veremos cómo se distribuyen por clases (trocaico, dactílico, mixto, a la francesa,

ternario, polirrítmico) a lo largo del texto, según gráfico. No se observa regularidad, simetría o punto de equilibrio. Sólo la tendencia en las dos series dominantes (polirrítmicos y a la francesa) a evitar que queden versos no agrupados con los de su misma clase. Anotaremos otros datos de interés: se dan 18 acentos de verso que no son prosódicos en los alejandrinos tradicionales, que es donde tiene importancia el hecho, pues obliga a forzar la lectura con una inflexión artificial allí donde la costumbre del verso pide mayor naturalidad. Los 5 ternarios (modalidad siempre rara en español) pueden muy bien ser considerados como alejandrinos defectuosos, y más si aparecen como aquí, sin agruparse mínimamente o en lugares más o menos estratégicos. Por último, hay dos que por muchas licencias que queramos aplicar, en modo alguno son alejandrinos. Y lo que es más extraño: uno de ellos es el último, precisamente. Nos inclinamos a pensar que el poeta, aun advirtiéndolo, ha preferido dejarlo así por respetar la fluidez de la frase en función del crédito que quiere lograr en el lector. En otros pasajes también se advierte cómo esta tendencia a lo coloquial, tan típica del parnasianismo, produce pequeñas irregularidades en el ritmo de intensidad del poema. Tal vez sea ésta la función significativa del conjunto: seguir la moda parnasiana, mostrando cierto desparpajo en medio de la pasión por la musicalidad. Es posible que el lector de la época lo percibiera así, y en tal caso suspendemos el juicio valorativo. Desde luego, hoy es difícil captar la significación secundaria de estos fenómenos.

En la misma línea de función respecto al tema, observamos que M. M. reserva el alejandrino, en este libro, a los casos de mayor gravedad, y que son los poemas «Retrato», «Prólogo-Epílogo» y «La mujer de Verlaine», es decir, la autoacusación, la justificación y la infelicidad del artista con la añoranza de un hogar. En todos los casos, menos en uno, justamente el de mayor gravedad de todo el libro, «A mi sombra», por algo que ahora comprenderíamos mejor: tal vez por resistirse el poeta a tan oscuro designio de la culpa, queriendo hacerla inconsistente con ropajes de redondillas y cuartetas.

Por lo demás, la pesadez de tanto alejandrino, pese a la polirritmia, es aliviada con el frecuente cambio de rima, de dos en dos versos, menos en «La mujer de Verlaine», donde resulta un poco más complicado. Pero si hablamos de rima, es de reconocer que M. M. cae y recae en lo que él mismo censura, en el verso de la desgracia, que es «Poema, sin embargo -de rima consabida». Esto es, el poema de la retórica de la fealdad, del consonante fácil y triste, porque no es lícito engalanar el mal, pues equivale a ocultarlo: «¡Oh pena desoída-miseria escarnecida!...» (Ambas citas son del poema «Prosa»). Se desprende que hay que admitir, por el contrario, la rima para el verso alegre; pero recordaremos que no todos los de este libro lo son, sino muchos tristes. Y comprenderemos de nuevo cuál es el verdadero deseo del poeta queriendo renunciar a la poesía: porque fuera más auténtica si él quisiera/pudiera, si él pudiera/quisiera/supiera renunciar a los dogmas poéticos de su escuela poética: ritmo, música, desenfado, refinamiento, esto es, el DECADENTISMO inicial. Y por eso la rima interna en este libro y otros extremos de obsesión esteticista, las miserias del ripio (salvada la ironía), cuando quizás él deseara algo más

verdadero:

Dejad que cante,  
dejad que ría,  
dejad que llore,  
dejad que viva  
de tenuidades,  
de lejanías...,  
como humareda  
que se disipa.

Del poema «Mutis», del mismo libro.

El «retrato» de Antonio Machado a través de las funciones del lenguaje<sup>110</sup> Antes de analizar el famoso poema que abre Campos de Castilla interesan unas consideraciones de carácter general. Siempre obligadas (piensa uno, para consolarse) cuando se trata de Antonio Machado, y como pidiendo disculpas no sabe bien por qué. Por la incertidumbre, mejor, a la hora de poner en el papel, ordenadamente, los tantos y tan emocionados pensamientos como provoca la obra de Machado. Todavía más: por miedo a matar las emociones ésas de la inmediata percepción. Es (continúa uno creyéndose, con tal de no acercarse al ineludible compromiso del profesor de literatura -¡raro oficio!-) como ponerle letra a una música antigua; aquella que en secreto nos reconfortaba. Y luego hostigar a la razón, tan dulcemente adormecida (aunque no engañada) con el manso ruido del poema. Ocurre, sin embargo, que es así como podemos quedarnos definitivamente dormidos. Y la obra de Machado Machado mismo, no nos lo perdonarían. Ya en el prólogo que él le puso a Campos de Castilla en 1917 late la angustia, aun serenada por el recuerdo, del hombre que iba de paso entre la metafísica y la dialéctica, a requerimientos del pensador apócrifo que siempre llevó dentro el poeta. Que emergería al fin en las notables ficciones de Abel Martín y de Juan de Mairena: «Ya era, además, muy otra mi ideología»<sup>111</sup>. Ya había caído en la cuenta de la vanidad del yo, que a fuerza de escarbar en sí mismo acaba perdiéndose por el agujero de una búsqueda tan enajenada. Y en la cuenta extrema: la falacia del llamado mundo exterior. ¿Dentro? ¿Fuera? «¿Seremos, pues, meros espectadores del mundo? Pero nuestros ojos están cargados de razón y la razón analiza y disuelve»<sup>112</sup>. Esto es lo malo. Que no podemos dejar de mirar, a menos que cerremos los ojos voluntariamente, y mirar -comprender lo de «fuera»- es analizar, que es disolver. Pero así, mediante este proceso que nos lleva continuamente de la comprensión a la disolución, es como se nos mantiene

vívida la ambición de saber. Un saber, por tanto, que se compone principalmente de lo que no se sabe. Pronto lo veremos al estudiar el poema elegido. Ahora nuestra preocupación, derivada de todo lo anterior, es ésta: ¿arriesgaremos lo que creemos saber de ese poema sometiéndolo al análisis? Esperamos que algo quede, aunque sea lo no dicho:

«Déjale lo que no puedes  
quitarle: su melodía  
de cantar que canta y cuenta  
un ayer que es todavía»<sup>113</sup>.

Recordemos una vez más los célebres alejandrinos del «Retrato»:

«Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,  
y un huerto claro donde madura el limonero;  
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;  
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.  
Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido 5  
-ya conocéis mi torpe aliño indumentario-,  
mas recibí la flecha que me asignó Cupido,  
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.  
Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,  
pero mi verso brota de manantial sereno; 10  
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,  
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.  
Adoro la hermosura, y en la moderna estética  
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;  
mas no amo los afeites de la actual cosmética, 15  
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.  
Desdeño las romanzas de los tenores huecos  
y el coro de los grillos que cantan a la luna.  
A distinguir me paro las voces de los ecos,  
y escucho solamente, entre las voces, una. 20  
¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera  
mi verso, como deja el capitán su espada:  
famosa por la mano viril que la blandiera,  
no por el docto oficio del forjador preciada.  
Converso con el hombre que siempre va conmigo 25  
-quien habla solo espera hablar a Dios un día-;  
mi soliloquio es plática con este buen amigo  
que me enseñó el secreto de la filantropía.  
Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.  
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago, 30  
el traje que me cubre y la mansión que habito,  
el pan que me alimenta y el lecho en donde yago.  
Y cuando llegue el día del último viaje,

y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,  
me encontraréis a bordo ligero de equipaje, 35  
casi desnudo, como los hijos de la mar»114.

En esta ocasión el método que vamos a aplicar a nuestro análisis viene dado por la definición y la enumeración de las funciones del lenguaje que hace Roman Jakobson en sus *Essais de linguistique générale*115. Tomaremos el poema de Machado en su primera condición de texto, y trataremos de probar, siguiendo la teoría de aquel autor, que no existe, a priori, nada que distinga cualitativamente un texto cualquiera de un texto poético, sino que lo poético es una función que puede predominar en determinadas comunicaciones lingüísticas a las que, de modo convencional, llamamos literarias. «On entend parfois dire que la poétique, par opposition a la linguistique, a pour tâche de juger de la valeur des oeuvres littéraires. Cette manière de séparer les deux domaines repose sur une interprétation courante mais erronée du contraste entre la structure de la poésie et les autres types de structures verbales»116. Afortunadamente, Machado, que en cuestiones de poética se adelantó a muchos logros de las teorías más recientes (algo muy similar a lo que ocurre en Francia con Paul Valéry), viene a apoyar lo mismo en un texto de Abel Martín: «Entre la palabra usada por todos y la palabra lírica existe la diferencia que entre una moneda y una joya del mismo metal. El poeta hace joyel de una moneda. ¿Cómo? La respuesta es difícil... al poeta no le es dado deshacer la moneda para labrar su joya... Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y, aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos»117. El criterio no puede resultar más moderno, si hasta de estructuras habla. En lenguaje técnico, añade Jakobson: «La diversité des messages réside non dans le monopole de l'une ou l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci. La structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante»118. La poética, pues, no es sino una especialidad de la lingüística, y no separada de las demás especialidades, sino en una relación de predominio sobre ellas, cuando hay motivos para pensar que en un texto predomina a su vez la función poética, de la que hablaremos. «En résumé, l'analyse du vers est entièrement de la compétence de la poétique dans ses relations avec les autres fonctions du langage»119.

Esas funciones del lenguaje, por el orden que las define el autor ruso, son:

referencial (o denotativa)

emotiva (o expresiva)

conativa (a veces llamada imperativa)

fática

metalingüística poética (o estética)

Las tres primeras pertenecían ya a la teoría de K. Bühler. Las restantes son una aportación de Jakobson, aunque para la cuarta toma la terminología de Malinowski.

En cuanto a la correspondencia entre el sistema de los elementos que intervienen en el acto de la comunicación y sus respectivas funciones, sería así:

Definiremos cada una de las funciones conforme las vayamos aplicando al análisis.

Antes hemos de manifestar que nuestro punto de vista pretende llevar un poco más lejos la teoría de Jakobson, cuando la apliquemos a un hecho literario. Nos parece advertir, en efecto, que en cada una de las funciones distintas de la función poética existe al menos la posibilidad de que adquiera una función poética secundaria en la estructura del poema. No en vano se admite que todo elemento del discurso está en relación con los de su mismo nivel y, lo que aquí nos importa, con la totalidad misma del sistema. Si el sistema, en nuestro caso, está dominado por la función poética, quiere decirse que todos los demás elementos tendrán una función poética secundaria: la que le da su relación con la totalidad.

El poema alcanza así un dinamismo interno producido por la multiplicidad de relaciones (funciones) que se dan, primero, entre los elementos; segundo, entre cada uno de éstos y la totalidad, a través de la función predominante, que es, repetimos, la función poética. Esta combinatoria dejaría en el esquema un entrecruzamiento de líneas excesivamente complejo, pues hay que tener en cuenta que cada uno de los elementos que constituyen cada una de las seis funciones de Jakobson (se podrían añadir otras funciones de otras teorías) se relaciona en cinco sentidos diferentes, más su relación con la totalidad poética. Pero como ésta, antes que poética es significativa, puesto que pertenece a un texto, multiplica por dos a todas las funciones, de donde se deduce que, en el interior del poema, todo lo significativo es poético, y viceversa. La más humilde aliteración significa algo; por ejemplo, que estamos ante un texto poético.

No se crea con todo esto que identificamos la tan problemática «esencia de la poesía» con una inextricable red de funciones. Pero sí tiene que ver con el cambio cualitativo que opera la acumulación misma de funciones a partir de un determinado nivel: el nivel en que cada elemento adquiere, como por añadidura, una función poética secundaria no prevista por el sistema de la lengua.

En nuestro análisis es claro que no podremos formalizar todas y cada una de las funciones de todos y cada uno de los elementos, lo cual a buen seguro llenaría un voluminoso tomo, y no precisamente parco en representaciones matemáticas. Tan sólo apuntaremos un camino para que mejor se comprendan la teoría y el método y, desde luego, para asomarnos siquiera a la turbadora grandeza de la poesía de Antonio Machado.

### Función referencial

Es la que trata de la «orientation vers le contexte»<sup>120</sup>. Dicho de otra manera, la relación entre el texto y aquello a lo que se refiere.

Al ser nuestro poema un autorretrato, la referencia y el referente (el



concepto y la cosa) tienden a confundirse, pues el poeta trata de comprender, describiéndola, la imagen que tiene de su yo vivo. La relación sigue entonces un camino que no sabemos si va del poeta al hombre o del hombre al poeta. En otras palabras: ¿quién describe a quién? ¿Puede un hombre describirse a sí mismo poéticamente sin llegar a un resultado que no sea poético acerca de su yo? Sin embargo, este inútil empeño por alcanzar una imagen humana es lo que justifica el desarrollo del poema. Por eso, para que el poema parezca que se acerca a lo vivo, está dotado de un «marcado acento temporal», que ya estudiaremos, según la preceptiva del propio poeta: «El poema que no tenga muy marcado el acento temporal, estará más cerca de la lógica que de la lírica»<sup>121</sup>.

Recordemos, por otra parte, las dudas que Machado manifiesta en el prólogo antes aludido acerca de la dualidad yo/el mundo, ahora con sus palabras: «Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipárenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero, si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. ¿Qué hacer, entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; sólo así podremos obrar el milagro de la generación. Un hombre atento a sí mismo y procurando auscultarse ahoga la única voz que podría escuchar: la suya; pero le aturden los ruidos extraños. ¿Seremos, pues, meros espectadores del mundo?»<sup>122</sup>. Aquí enlaza la cita con el fragmento que ya habíamos destacado: «Pero nuestros ojos están cargados de razón, y la razón analiza y disuelve». Este «doble espejismo» (con palabra suyas también, unas líneas más arriba) de creer que lo de dentro es fuera y lo de fuera dentro, ¡qué dramática complicación no tendrá en el interior de una mente que quiere verse en su propio espejo! Se trata, a no dudar, de una recíproca devoración: la del yo vivo contra el yo poético. ¿Quién ganará? En el poema, claro está, el yo poético. En la vida, Antonio Machado Ruiz, ajustando sus actos a su pensamiento. Esto último se sale hoy de nuestro cometido.

Ahora comprendemos mejor esta parte de la cita que tantas cavilaciones ha provocado: «Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir». Una de las muchas contradicciones aparentes de Machado. No se entiende a primera vista por qué soñar es igual que vivir (aunque nuestra tradición literaria, con un punto culminante en Calderón, puede facilitarnos la tarea, si bien en Machado es el sueño lo que se iguala a la vida, y no al revés). Porque lo que la mente cree entender es pura ilusión, idealismo, que algo se encarga de ir destruyendo continuamente, y continuamente, por tanto, vivimos como soñando. Esta idea la expresó Machado infinidad de veces, pero acaso ninguna con la brutal sencillez de cuando Abel Martín dice, como sentencia que su buen humor quiere clásica: «el ser y el pensar no coinciden, ni por casualidad»<sup>123</sup>. Pero no hay que angustiarse con los espejismos de las ideas que se creen objetos, pues ello significa que la vida va por otro camino, aun imprevisto, más seguro que ninguno de los que se puedan pensar:

«Confiamos  
en que no será verdad

nada de lo que pensamos»124.

La angustia, en verdad, es por salir de este sueño inacabable («después soñé que soñaba»125). Y salir, en primer lugar, al encuentro de sí mismo, que es la razón de ser más profunda del poema. Entretanto, Machado ha descubierto que el laberinto de espejos de nuestra mente, nuestro yo, demuestra algo proverbialmente simple: que es imposible ser uno. Es la lógica vacía del pensamiento, de la mano de Kant y de Leibnitz, precisamente lo que nos permite creer que si allí todo es posible, claro, idéntico a sí mismo, quiere decir que todo allí es mentira. De esta forma llegó Machado al consolador descubrimiento de la otredad, perfectamente dicha en el poema: «Converso con el hombre que siempre va conmigo [mi otro yo] -quien habla solo espera hablar a Dios un día-; [está seguro de que hay una trascendencia de ese yo, aunque no obtenga respuesta, pues obsérvese que dice «hablar a Dios», no con Dios] / mi soliloquio es plática con este buen amigo [el otro yo de mi soledad, el yo pensado] / que me enseñó el secreto de la filantropía» [gracias al cual descubrí que no estoy solo, a menos que me niegue a lo otro: a los demás, por ejemplo]. La estrofa es enteramente análoga a la no menos célebre de Machado:

Busca a tu complementario  
que siempre marcha contigo  
y suele ser tu contrario126.

y que redondea el pensamiento en el sentido de que aquello que nos falta suele estar más cerca de lo que creemos, pero con la necesaria proximidad de lo que nos niega.

La imagen del yo es multiplicada por sus dos espejos fundamentales y enfrentados (el yo pensado -imaginario, poético-, frente al yo vivo; sólo que ambos pensados; sólo que ninguno vivo) en una serie teóricamente infinita. De ellas, Machado elige las siguientes:

- A. El que fue (vv. 1-8; 2 estrofas)
- B. El que es (vv. 8-32; 6 estrofas)
- C. El que será (vv. 32-36; 1 estrofa)

Tres zonas que a su vez se descomponen:

- A.2 Machado amante
  - B.1 Machado ético (vv. 9-12; 1 estrofa)
  - B.2 Machado poeta (vv.13-24; 3 estrofas)
  - B.3 Machado filósofo (vv.25-28; 1 estrofa)
  - B.4 Machad cotidiano (vv. 29-32; 1 estrofa)
- C Machado premonitorio (vv. 33-36; 1 estrofa)

Destaca el hecho de que el Machado que de verdad preocupa al poeta es el presente, lo cual, incluso desde el punto de vista gramatical, podría inducir a la errónea impresión de que Machado se sale del tiempo para abstraerse a sí mismo. Claro que lo hace, porque no tiene más remedio si quiere verse de alguna manera («la mutabilidad de lo real no tiene expresión posible en el lenguaje»<sup>127</sup>). Pero nótese que todos los presentes de la zona central del poema, la más extensa, no hacen referencia a época alguna, más que por alusión; es decir, son los llamados presentes intemporales, en los que el tema obliga a pensar que expresan el resultado de una experiencia histórica, vital, muy compleja. A excepción, y esto resulta altamente curioso, de la experiencia amorosa, que está contada en pasado, como restándosele importancia -y el tono de ironía lo confirma-. Más curioso aún; dentro del presente intemporal, le preocupa al poeta precisamente el Machado poeta (3 estrofas), con lo que se confirma la teoría de los espejos.

Muy notable también la absoluta ausencia del Machado que a nosotros nos parecería más real: el anecdótico. Ha sido eliminado por completo («mi historia, algunos casos que recordar no quiero»), pues así es más potente, aunque resulte paradójica, la impresión de un tiempo vivido, en la experiencia asumida como totalidad. De haber contado algunas anécdotas, toda la construcción se habría venido abajo, y lo intemporal parecería consolidación frente a la fragilidad de las cosas pequeñas. Nada de esto. Machado sabe que la mejor forma de expresar la pura fluidez de lo real no es hacerle la competencia en su dominio, pues lo real siempre será mucho más fluido que todos los recursos gramaticales y estilísticos que se empleen; sino refugiándose, por así decirlo, en lo más parecido a lo sin tiempo. La prueba de que esta intemporalidad de los presentes gramaticales del poema no intenta reflejar un saber aprendido e inmutable, es la estrofa final: «Y cuando llegue el día del último viaje [...]»; especialmente el último verso: «casi desnudo, como los hijos de la mar». No es una referencia a la pobreza material, como a veces se ha creído, pues ello sería tomar como concreto parte de un símbolo que es toda la imagen de la nave. «Me encontraréis a bordo»; es decir, preparado para entrar por fin en la fluidez absoluta, «desnudo», desprendido de todas las adherencias terrenales (las materiales también, ¿por qué no?), «como los hijos [siempre fui uno de ellos] de la mar». El mar de Machado, símbolo de la inmensidad de lo desconocido, camino sin caminos, siempre distinto, siempre otro.

Se entiende así un poco mejor el carácter simbólico y abstracto del poema y, en general, de toda la poesía de Machado. Símbolos, alusiones, comparaciones, metáforas, perífrasis... esquivando cualquier vano intento de nombrar la realidad, que es, por principio, innombrable. Pero no para huir de ella, sino todo lo contrario, para alumbrarla por contraste en el silencio de la mente. Huir, en cambio, del «consabido espejo de lo real, que pretende darnos por arte la innecesaria réplica de cuanto no lo es»<sup>128</sup>. Por eso los acontecimientos biográficos son «casos que recordar no quiero» (v. 4); el amor es «la flecha que me asignó Cupido» (v. 7); la pureza sosegada de su poesía, «manantial sereno» (v. 10); el Modernismo, «moderna estética» (v. 13) y «nuevo gay-trinar» (v. 16); la muerte, «el último viaje» (v. 33), etcétera.

Las designaciones directas (denotaciones) son en cambio sólo cuatro, y hábilmente distribuidas en el espacio y en el sentido del poema:

c. 2 «un patio de Sevilla» (sentido material)

v. 12 «soy [...] bueno» (sentido moral)

v. 21 No sé si soy clásico o romántico (sentido poético)

v. 29 «nada os debo» (sentido social),

seguramente para aliviar un poco la etérea pesadez del símbolo.

Ahora bien, aquella sobreabundancia de significaciones indirectas, exige del crítico la penosa tarea de reducir el poema al lenguaje

pretendidamente más directo que sufrimos los demás mortales. Con un objetivo primordial: evitar en lo posible las temidas ambigüedades que se han creado en torno a la poesía de Antonio Machado, por aquello de que, como es simbólica, se «interpreta» como se quiere, y al autor, para que no proteste, lo convertimos en ídolo, lo subimos por encima de lo que dijo, que es como si nada hubiera dicho. Así las cosas, el poema, en ese otro lenguaje de los que nos creemos despiertos, sería más o menos lo

siguiente:

Mi infancia son [sólo] recuerdos de un patio de Sevilla

y un huerto claro donde madura el limonero;

mi juventud [muchas cosas ocurridas en] veinte años en tierras de Castilla,

mi historia, algunos casos [entre muchos] que recordar no quiero.

5Ni un seductor [arrepentido y místico] Mañara, ni un Bradomín [feo, católico, sentimental] he sido

-ya conocéis mi torpe aliño indumentario-

[-ya sabéis que no resulto muy atractivo-]

más recibí la flecha que me asignó Cupido

[me enamoré, sin embargo]

y amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario

[me dejé querer por ellas, buscándolas más bien como un refugio]

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,

[tengo algo de revolucionario exaltado y radical]

10pero mi verso brota de manantial sereno,

[pero mi poesía se produce ya purificada y tranquila]

y, más que un hombre que sabe su doctrina

[un doctrinario irreflexivo]

soy, en el buen sentido de la palabra, [ustedes perdonen la inmodestia] bueno.

13-16Adoro la hermosura... gay-trinar: [no desdeño la pureza de estilo y los valores poéticos del lenguaje, tan antiguos como

Ronsard, pero me desagradan las exageraciones esteticistas a la moda francesa]

17-20Desdeño las romanzas... a la luna: (más o menos como lo anterior).

A distinguir me paro las voces de los ecos,

y escucho solamente, entre las voces, una: «y aun pensaba que el

hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo,

distinguiendo la voz viva de los ecos inertes»<sup>129</sup>. «Un hombre atento

a sí mismo y procurando auscultarse ahoga la única voz que podría

escuchar: la suya; pero le aturden los ruidos extraños»<sup>130</sup>.

¿Soy clásico o romántico?... del forjador preciada: [No sé, ni me preocupa, qué categoría poética se me podría asignar. Pienso que el poeta no debe pasar por su destreza en el oficio, sino por la solidez y el empuje de su intención].

25Converso con el hombre... filantropía: (esta estrofa ya ha sido glosada).

29-32Y al cabo nada os debo... yago: [y tened en cuenta que escribo, no por dinero, puesto que mi vida cotidiana me la pago yo. Que sois vosotros, por tanto, lo que me debéis mi poesía].

33-36Y cuando llegue el día... mar: (ya ha sido también glosada).

Nos queda un último aspecto de la función referencial, y es el tratamiento que tiene en el poema la conocida metafísica del No-Ser de Machado, o de la esencial heterogeneidad del ser, de Juan de Mairena. Decíamos al principio, y luego lo hemos vuelto a aludir, que, en definitiva, todo lo que sabemos está compuesto más bien de lo que no sabemos, pues que la mente vive un sueño, un espejismo negado a todas horas. Obsérvense las múltiples negaciones y correcciones que hay en el texto: «casos que recordar no quiero», «ni un seductor Mañara ni un Bradomín», «hay en mis venas [...] pero», «mas no amo los afeites», «desdeño» = no estimo, «clásico o romántico» = no sé, «no por el docto oficio», «nada os debo», «ligero de equipaje» = casi sin nada, «casi desnudo».

### Función emotiva

Es, en la definición de Jakobson, la que manifiesta «une expression directe d'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle»<sup>131</sup>, esto es, la relación entre el sujeto (autor) y aquello de lo que habla. Por eso se le llama también «expresiva», y es típica, en el lenguaje cotidiano, de las exclamaciones. En el lenguaje poético puede alcanzar otros niveles más altos de expresión, y digamos que está presente siempre que hay cambios de tonalidad en los recursos del estilo, tales como una inesperada ironía, una pregunta que se hace a sí mismo el autor, la insistencia en la primera persona gramatical (que en nuestro poema es casi absoluta), etc. Hay que advertir que, a partir de esta función, se vuelven mucho más borrosos los límites con las demás; muchas veces parecerá que un rasgo pertenecería mejor a la función conativa o estética; esto, lejos de suponer un obstáculo para la teoría del método, la confirma, pues ya vimos que la función poética, como totalidad, hacía posible la permeabilidad de las demás funciones entre sí. Quiere decirse que el contacto entre las funciones no estrictamente poéticas se establece a través del carácter poético secundario que tienen todas ellas en el interior del poema. Así, pues, si un rasgo puede parecer indistintamente emotivo o conativo, por ejemplo, es porque el sentido poético del texto acerca tanto al emisor y al receptor de la comunicación, que casi los confunde.

Creemos que los rasgos más concretos de esta función emotiva son los

siguientes:

-v. 4 «mi historia, algunos casos que recordar no quiero». El poeta prescinde voluntariamente de las anécdotas no gratas de su vida, con lo cual crea una relación de misterio entre él y su texto que, necesariamente, se transmite al lector, y que era tal vez lo que se buscaba. Machado imita de esta forma la actitud de Cervantes al comienzo del Quijote, como forma de consolidar el efecto.

-v. 12 «Soy, en el buen sentido de la palabra, bueno». He aquí uno de esos cambios de tonalidad a los que antes nos referíamos. Se trata sin duda de una manera de disculparse, mediante el humor de una expresión paradójica, por autocalificarse de bueno. Resulta extraordinaria la sagacidad de Machado: es también en el Quijote, y por boca del propio hidalgo en el momento final de su arrepentimiento, donde aparece una expresión que despierta ecos muy similares a los de Machado, pues tiene en éste algo también de recapitulación: «Fui don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno»<sup>132</sup>. Pero el resultado conativo del efecto no debe hacernos perder de vista cómo se ha originado la expresión: avergonzándose el autor por lo que iba a decir.

-v. 21 «¿Soy clásico o romántico?», [me pregunto a mí mismo]. Momento de vacilación personal, aunque, al igual que en los casos anteriores, tiende a llamar nuestra atención mediante el tono interrogativo.

-v. 27 «mi soliloquio es plática con este buen amigo», otra vez la delicada ironía de llamarse bueno, aunque sea en su otro yo.

Finalmente, toda la última estrofa, por la impresionante valentía (y la honda vibración personal) que revela el enfrentamiento con el tema de su propia muerte, sin perder el talante poético y todos los demás, que hacen de esta última estrofa una apretada confluencia de todas las funciones del lenguaje en el punto final, y el más significativo, de la comunicación poética.

### Función conativa

Es la que expresa, según Jakobson, la «orientation vers le destinataire»<sup>133</sup>; se ocupa, por tanto, de las relaciones entre el texto y el receptor, en nuestro caso, entre el texto poético y el lector. No será difícil admitir, a un a priori, que se trata de una función muy extendida en el poema, por no decir total. La razón es obvia: todo poema, por el mero hecho de serlo, es decir, por producirse de modo gratuito (nadie, por fortuna, ha probado aún que la poesía sea necesaria), ha de reclamar la atención del lector con mucha mayor fuerza que cualquier otra comunicación lingüística. Sobre todo, desde que la poesía perdió su acompañamiento musical, que le fue útil a este respecto durante siglos, y no digamos desde que se fue desnudando y perdiendo hasta «los caireles de la rima», para quedarse en la pureza extraña del verso libre. Vano empeño, pues, tratar de deslindar exactamente la función conativa de un texto, de la poética y aun de la fática. Difícil sería decidir cuál de las tres es la

que se manifiesta a través de la rima, del ritmo, de la musicalidad dentro del verso, etcétera. Claro que si se trata de una rima excesivamente intensa al oído, estaremos sin duda frente a una manifestación de la función conativa, ya que la poética y la fática habrán quedado con seguridad destruidas por exceso de eufonía y de consolidación, respectivamente. Y si la rima es muy marcada (pongamos asonante en vocales graves o variando con mucha frecuencia), habría que dejar su estudio para la función poética (estética). En todo esto, se diría, interviene poderosamente la época, con sus gustos particulares y, por supuesto, la diferente educación del público. De ahí que, en definitiva, todas las funciones del lenguaje se reduzcan a dos: la función histórica y la función social. Pero esto convierte a la literatura misma en una pura función que varía constantemente a lo largo del tiempo y del espacio, y cuya discusión nos llevaría ahora demasiado lejos.

En el poema que nos ocupa vamos a considerar los aspectos rítmico-formales dentro de la función estética, por hallarse en unos módulos de gran tradición poética, tales como el verso alejandrino y la rima consonante distribuida en serventesios. En algunos casos, tales como la poesía en verso libre, creemos que los efectos rítmicos, ya sean formales o no, deben reservarse al estudio de la función fática, pues sólo ellos garantizan que se trata de poesía y no de prosa, de modo que si desaparecen, desaparece la función lírica, que es entonces primordial dentro de la poética.

En cuanto a la función conativa, que es la que ahora estamos tratando en particular, la vemos casi de forma exclusiva en las diversas apelaciones que nos dirige el poeta a través de la segunda persona del plural:

-v. 6 «-ya conocéis mi torpe aliño indumentario-», mediante lo cual el poeta busca nuestra aprobación a lo que dice, incluso recurriendo a la intimidad del aparte, manifestada en los guiones.

-v. 29 «-Y al cabo nada os debo;». Toda esta estrofa, de hecho, corresponde casi por entero a la función conativa. El lector se siente realmente sacudido por una manifestación tan clara de independencia del poeta frente a nosotros, justo cuando el poema se está acabando, y ya no podemos volver atrás en la satisfacción que, como un regalo, hayamos podido sentir.

-v. 35 «Me encontraréis a bordo, ligero de equipaje»; también aquí toda la estrofa entra de lleno en la función que nos ocupa, pues nos convierte en testigos de la máxima pureza del poeta, y nos emplaza para tan solemne y decisiva ocasión. Hasta el punto, se diría, de sentirnos oscuramente culpables de no haber estado allí.

Otros rasgos de menos entidad podrían ser tenidos en cuenta, siempre a expensas de algo que llama fuertemente la atención. Por ejemplo, «gotas de sangre jacobina» (v. 9), «hablar a Dios un día» (v. 26), y quizás los primeros versos, que evocan un patio, un huerto y un limonero que podrían pertenecer al recuerdo de todos nosotros.

Función fática

Es la que sirve «à vérifier si le circuit fonctionne, à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas»<sup>134</sup>. Es típica del lenguaje coloquial, o del lenguaje literario cuando remeda sus muletillas, sus palabras vacías, pero de un efecto seguro contra la relajación del interés. Es el éxito de la comunicación en cuanto tal, el que se lleve a cabo, lo que preocupa a esta función, a la que normalmente no se suele prestar mucha atención, y menos tratándose de un texto literario. Ya expusimos nuestro criterio de que, al menos desde cierto punto de vista, todos los recursos rítmicos podrían entrar en el campo de la función fática, y de hecho entran, sólo que la función poética suele preponderar sobre los mismos efectos. En épocas primitivas, cuando el público no contaba con la escritura para memorizar un texto poético, seguramente la rima, y la acentuación, etc., tenían como principal misión, por encima de toda intencionalidad estética, la de facilitar aquel aprendizaje.

A Machado le preocupaba mucho que no se rompiera el vínculo entre los efectos musicales, estéticos en general, y aquello que el poema decía, el contenido; preocupación que no es sino del orden que estamos tratando. Que no se rompa la comunicación, esto es lo principal, si bien se mira, pues de lo contrario nada se ha dicho. Lo que ocurre es que suele ser una función que apenas se distingue en los buenos poetas, quienes consiguen asimilarla a la función estética, y en cambio muy notoria, hasta el punto de destacar por encima de esta última, cuando el poeta no domina bien su oficio. Y entre los dos extremos, toda una gama de posibilidades intermedias.

Se nos permitirá recordar ahora el caso de Manuel, el hermano mayor de Antonio Machado, cuando analizamos su poema «Prólogo-epílogo» en una ocasión similar a ésta<sup>135</sup>. Allí, al analizar los componentes rítmicos, veíamos la extraordinaria utilización de todos los tipos de alejandrinos que existen, hasta el punto de que se rompía, por la variedad misma, cualquier tipo de relación con el proceso de sentido del poema. Ninguna sistematización, por pequeña que fuera, en el uso del verso de moda. Lo cual quería decir -y el hecho de que abundaran los alejandrinos a la francesa lo confirma- que al poeta no le preocupó más que seguir aquel cierto parnasianismo de su inspiración, creyendo era la mejor manera de convencer al público de su tiempo. El tiempo, sin embargo, ha transcurrido, y es difícil hoy gustar de aquel puro artificio. Por eso, si hoy aplicáramos al poema de Manuel Machado la metodología de las funciones del lenguaje, a no dudarlo incluiríamos la métrica como parte del estudio de la función fática.

Muy distinto es el caso de Antonio, como ya veremos, y por ello dejamos para la función estética el análisis de los diversos ritmos de su «Retrato». Falta apuntar que el contraste entre los dos hermanos se vuelve mucho más agudo teniendo en cuenta que también el poema de Manuel era de carácter autobiográfico, con lo que puede significar de absoluta disparidad en el enfoque y en la intención, más allá de los procedimientos técnicos. El lector interesado puede verificarlo por sí mismo.

Poca cosa, pues, puede decirse del cometido de esta función en el poema de



Antonio, lo cual es seguramente uno de los mayores elogios que se le podrían hacer. Apenas un recurso que, para mayor grandeza, tiende a pasar desapercibido: los morfemas gramaticales que se refieren al campo semántico del yo (principalmente verbos en primera persona y el posesivo mi), muy abundantes en el texto, claro está, aseguran la relación entre el título y el desarrollo del poema. Esto es una forma de asegurar la atención del lector, no hablándole de otras cosas que pudieran distraer su atención principal. La habilidad en distribuirlos de modo que no cansen -lo que sería un medio de conseguir el efecto contrario-, ha de combinarse, por si fuera poco, con la renuncia al empleo de un tercer morfema, el pronombre yo, que no aparece ni una sola vez, cuando podría haberlo hecho con tanta facilidad, dado que se trata precisamente del yo de lo que se está hablando. La modestia del hombre vence así a las necesidades del poeta, quien no por eso deja de encontrar la forma, técnicamente posible, de interesarnos en ese mismo hombre.

### Función metalingüística

Aparece «chaque fois que le destinataire et/ou le destinataire jugent nécessaire de vérifier s'ils utilisent bien le code»<sup>136</sup>; en otros términos, cuando el lenguaje habla acerca del lenguaje. En un texto poético no suele aparecer, pues es insólito, por ejemplo, discutir cuestiones gramaticales en verso. Pero no es tan insólito que se traten cuestiones de poética en un poema, que es lo que precisamente hace Machado. Y la poética no deja de ser un código, aunque variable. No mucho más, pensamos, de lo que pueda serlo la lengua. Ha habido momentos históricos en los que el código lingüístico ha evolucionado más aprisa que el poético; prácticamente a todo lo largo de nuestra Edad Media. Luego, en los Siglos de Oro, ambos tendieron a encontrar un punto de equilibrio, lo cual daría explicación posiblemente a muchos fenómenos literarios desde el punto de vista de la lengua, y viceversa, en una época de consolidación y de inmediato resquebrajamiento en tantos aspectos de la vida nacional. En el XVIII, pensamos, otra vez el código de la lengua tomó la delantera, y ello explicaría también la palidez de nuestras letras neoclásicas, aunque no diremos por esto que faltas de interés desde otros puntos de vista. Por último, desde el XIX, la solidez de la estructura de nuestra lengua permitió a la poesía atemperarse o desprenderse de ella, con una libertad tan acelerada que, ya en nuestro siglo, se llegó en poesía más de una vez, con los vanguardismos, casi a lo ininteligible.

En varias ocasiones, a lo largo de este estudio, nos hemos referido a la gravedad con que Machado se planteaba las cuestiones de su oficio, de modo que, según vimos y analizamos también, el yo que el poeta acaba describiendo es el propio poeta. Se pensaría que al menos debía haber quedado en un plano no tan elocuente como el de esas tres estrofas, nada menos, que le dedica. Pero esto sería no entender a Machado. En fin, no vamos a repetir ahora lo que ya dijimos en el análisis de la primera

función, ni tampoco el sentido real que tienen las imágenes a través de las cuales Machado define su posición estética. Se trata, por consiguiente, de una función a la que no hemos tenido más remedio que acudir en diversas ocasiones anteriores. Vano y fatigoso sería reincidir aquí.

Un detalle quizás -¡siempre los pequeños secretos de Machado al lado de su grandeza!-, que nos pondría ya en camino de la función siguiente y última. Nos referimos a las imágenes y a las metáforas, algunas de ellas humorísticas («las romanzas de los tenores huecos», «el coro de los grillos», etc.), que sirven para tratar el tema no directamente, como en los demás casos del poema. Pero aquí con doble valor: uno, el normal de la intención simbólica del poeta, que ya hemos tratado; otro, el de evitar hablar de poética en los términos fríos y poco poéticos de esta ciencia.

### Función poética

También llamada «función estética» por otros autores, es la que pone en relación al mensaje consigo mismo. Con palabras del antiguo formalista ruso: «La visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage»<sup>137</sup>. Y añade: «toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse»<sup>138</sup>, criterio que nos sirve para confirmar la exposición teórica del principio. Se comprenderá la amplitud y la calidad de los elementos que intervienen en esta función cuando, a más de la que le corresponde desde el punto de vista de la comunicación lingüística, un texto posee «aspiraciones», por así decirlo, de comunicación poética extraordinaria, en virtud de la utilización de ciertos recursos considerados con ese carácter extraordinario. Se trata, en suma, de todo aquello que tiende a justificar el mensaje por su propia existencia; prescindiendo idealmente de todos los demás componentes del acto de la comunicación. Así, la recreación, la repetición de efectos que podrían ser perfectamente ignorados por el referente, o por el lector; incluso por el autor mismo, habida cuenta de que en la composición de un poema actúan siempre algunos elementos incontrolados, como corresponde al principio de inmanencia que está en la base textual.

La mayoría de los elementos que ya hemos descrito por su cometido en otras funciones, deberían ser tratados aquí de nuevo. Baste considerar el caso, principalísimo en la poética de Machado, de las expresiones simbólicas o elípticas, que poseen un indudable valor por sí mismas, en tanto que suponen hallazgos de calidad única, al lado de su importante misión en el concepto del mundo que Machado manifiesta a través de ellas, y que ya hemos visto. La belleza de una imagen («un huerto claro donde madura el limonero»), seguramente superior a cualquier otra forma de pensar lo mismo; la metáfora, sencilla y altanera a la vez («mi verso brota de

manantial sereno»); la perfecta aliteración («corté las viejas rosas del huerto de Ronsard», donde guardan una escrupulosa alternancia la vibrante simple, y en posición implosiva más consonante dental, con la vibrante múltiple); la complacencia en la irregularidad de ese yago del verso 32, que sigue el paradigma de hacer, para poder rimar con pago en el verso 30, y no el paradigma de nacer, conocer, agradecer, etc. Pero sin que el poeta rompa excesivamente con lo previsto por el sistema, sino aprovechando que la competencia lingüística de los hablantes es muy dudosa en la forma del presente de yacer, por su rareza. Etcétera, etcétera. Todo, en fin, lo que la retórica clásica incluía en la noción de estilo, más, nos atreveríamos a decir, la belleza interna del mensaje en cuanto contenido, por su profundidad, originalidad, perfección lógica, que nada ni nadie, en principio, exigen de él.

Para terminar, y según hemos explicado en la función anterior, incluimos aquí el estudio de la métrica, a la que vemos de la siguiente manera: Antonio Machado, muy al contrario que su hermano Manuel en la ocasión que referimos en la nota 135, utiliza para su retrato una modalidad de alejandrino netamente castellana, como es el alejandrino de ritmo trocaico. Muy rara vez, otra modalidad. El propósito, así planteado, hubiera dado lugar sin la menor duda a un ritmo pesadísimo, el de treinta y seis versos largos con la misma acentuación, que hubieran roto el poema de arriba abajo. Machado, digámoslo otra vez, siempre maestro en el detalle formal como en la talla del concepto, encuentra la solución intermedia: variar en lo posible la acentuación del trocaico. Posibilidad que, claro está, no puede darse en cuanto a los acentos principales, es decir, en las sílabas 2 y 6 de cada hemistiquio (o 2, 6, 9 y 13 del verso). Tendrá que ser en los acentos secundarios (sílabas 4 y 11), bien sea marcándolos como principales, bien haciéndolos desaparecer. En el primer caso, llegarán incluso a desaparecer los acentos principales comunes (2 y 9), creando una variedad muy suave. En el segundo, obtendrá otra suavización del trocaico, pero de distinto signo. Por último, el más melodioso de todos, es el que sólo posee cuatro cumbres de intensidad, tales como los versos 13, 18 y 28. La combinación de todas estas variedades con el trocaico perfecto, dos en total (vv. 16 y 26), origina esa grata cadencia del poema, hecho sobre un ritmo que es uno y diverso a un tiempo, como corresponde al pensamiento dialéctico que fluye con él. No con las brusquedades del poema de Manuel, que, apurando el contraste, estaba sin duda en relación con las contradicciones internas del mayor de los hermanos.

Para que se vea de forma más clara, representaremos en un esquema lo que acabamos de decir del poema de Antonio. Clasificamos primero las diversas modalidades y tipos de alejandrinos que lo componen:

- trocaico puro, A: o óo óo o óo óo óo
- trocaico tipo B: falta el acento en segundo sílaba, primer hemistiquio.
- trocaico tipo C: falta el acento en segundo sílaba, segundo hemistiquio.
- trocaico tipo D: falta el acento en segunda sílaba, en los dos hemistiquios.
- trocaico tipo E: falta el acento en cuarta sílaba, ya sea en un hemistiquio, ya en los dos.

- trocaico tipo F: con alguna imperfección:
    - con un acento antirrítmico, v. 21
    - con cesura forzada, vv. 20, 22, 31
    - falta el acento principal en sílaba seis, vv. 2, 36
    - con diéresis un tanto forzada («conocé-is»), v. 6139
  - otros tipos, G:
    - mixto de dáctilo más troqueo en el período rítmico, v. 5 (óoo óo).
    - polirrítmico: hemistiquios de distinta modalidad: vv. 9, 12, 24.
- Según esta clasificación, la naturaleza de cada verso produce el siguiente esquema:

Se aprecia en seguida cómo Machado cambió la acentuación de un verso a otro, incluidos los 20, 21 y 22, que han sido clasificados en el mismo grupo, pero no por los acentos, sino por presentar alguna pequeña anomalía, respecto al esquema ideal, lo que no significa falta de destreza. A menudo sucede en poesía que el esfuerzo por no salirse de la rigidez del ritmo teóricamente perfecto, conduce a otro modo de imperfección, pues obliga a romper una secuencia sintácticamente más normal, o acústicamente más grata. No es poco lo que los malos poetas deben a esta vana pretensión de absoluto.

#### La teoría de la novela en Lukács

La novela, por esa capacidad (paradigmática) que tiene de expresar los conflictos sustanciales de nuestro tiempo, ha merecido la atención de algunos pensadores de primera línea, como es el caso de Georg Lukács. Su Teoría de la novela, un estudio redactado en el invierno de 1914-1915 -junto con las aportaciones y precisiones que le hizo su principal exégeta, Lucien Goldman-, constituye todavía una pieza clave en los estudios sobre narrativa. Libro del joven Lukács, con la apariencia de una madurez filosófica que más tarde su propio autor se encargaría de desmentir en el prólogo a la reedición de 1962, continúa despertando, sin embargo, la admiración de cuantos nuevos críticos apasionados se asoman a él, porque, sin duda, es también un libro apasionado, de amarga transición entre Kant, Hegel y Marx, y teniendo como fondo la Gran Guerra Europea. No es extraño que sea en ese texto donde pueda encontrarse la necesaria vitalidad filosófica para acercarse a un tema, a menudo soslayado, como el de la significación de la novela burguesa, y la forma literaria sustantiva de tan bella paradoja estético-social. Por desgracia, entre este joven húngaro que experimenta en sí mismo las primicias del gran naufragio burgués, y el sólido pensador marxista heterodoxo de más tarde, hay una diferencia importante que no debemos reducir, pues se trata de una falta de coherencia en el sistema. El hecho de que los editores hayan decidido ignorar las acusaciones que Lukács se hace a sí mismo en el prólogo de 1962, y el hecho de que algunos críticos jóvenes, como Susan Sontag<sup>141</sup>, aplaudan fervientemente al joven Lukács y se reserven frente al Lukács

maduro, no debe cegarnos. De hecho, lo más coherente del texto es el referido prólogo, y lo más aprovechable de lo demás son algunos conceptos fundamentales, como el de «héroe problemático», «ironía», etc. (por cierto, de escasa fortuna en la traducción española). Conceptos que son reintegrables en un sistema más perfeccionado, como hace Goldman. La contradicción metodológica nos la manifiesta así Lukács: «Estaba entonces a punto de pasar de Kant a Hegel, pero sin cambiar nada mi relación con respecto a los métodos de las ciencias llamadas del espíritu... Estaba de moda partir de algunos rasgos característicos de una orientación, de un período, etc., siendo esos rasgos captados muy frecuentemente de manera intuitiva; crear sintéticamente conceptos generales a partir de los cuales se descendía deductivamente hasta los fenómenos singulares, con la pretensión de alcanzar así una grandiosa visión de conjunto. Tal fue también mi método en "Teoría de la novela"»<sup>142</sup>. No creo necesario sino indicar con cuanta frecuencia se continúa operando así en las «llamadas ciencias del espíritu», ni tampoco cuánto se puede errar o acertar con esa especie de intuicionismo «sintético-deductivo». Todo depende, en último extremo, de la suerte que se tenga, lo cual, evidentemente, es poco científico. Así, el sistema de Lukács, útil en algunos conceptos, no admite, sin embargo, novelas como las de Fielding y Stendhal, y se encuentran demasiado holgados, a nuestro parecer, Cervantes y Thomas Mann; pero esto es sólo porque su tipología es defectuosa.

El verdadero drama de Lukács en aquel momento era que retroceder un sólo paso en el desarrollo de su propio pensamiento equivalía a tomar el camino de un nuevo positivismo racionalista que conducía inexorablemente al totalitarismo fascista. Sin embargo, tenía que trabajar con el concepto de totalidad, que, también con Hegel, le llevaría al descubrimiento del marxismo. El joven Lukács admite la totalidad como un modo (una forma), o diversos modos de oposición de ciertas categorías que en Hegel son esenciales, y lo aplica a las categorías estéticas de la epopeya y la novela. El conflicto entre estas dos acabará en superación, en síntesis, pero síntesis abstracta solamente válida para nuevas construcciones ideales cuya utilidad es discutir, derivar, matizar... El problema capital, que es la relación entre historia y forma, evolución y esencia, sociedad y novela, sigue quedándose en la pobre teoría del reflejo, como es propio de una cultura que cree en las formas independientes y niega, por ejemplo, la identidad de función entre la forma novelística y la forma del concepto del mundo de la burguesía. En definitiva, lo único que practica y venera el burgués es la vacuidad de la forma, su impenetrabilidad cada vez más reforzada mediante el añadido de nuevas formas, las combinaciones externas entre unas y otras, porque en el fondo se siente aterrorizado del vacío que él mismo esconde, y eso lo explica como hombre barroco: el de toda cultura en decadencia. No está muy lejos, por cierto, el problema de Alejo Carpentier. Su insistencia en la necesidad del barroco como forma de todo arte hispanoamericano, explica muchas de sus contradicciones.

Hegel (piensa luego Lukács, como hicieron muchos otros), estaba equivocado en algo muy sutil, pero decisivo. Dotar de esencia a la categoría, al pensamiento abstracto. Pero no todo es inservible en Hegel; basta

reconocer que la verdadera síntesis histórica es algo más que un juego de formas cansadas que se apoyan mutuamente para sacar una forma nueva, y que lo único que justifica al mundo es su consistencia en algo más para convertir esa dialéctica de formas «puras» en dialéctica de lo real, la cual «busca concebir por el pensamiento un elemento fijo en el cambio, una mutación interior en el seno de una esencia que permanecería, ella misma, válida»<sup>143</sup>. Difícilmente encontraremos una manifestación más estructuralista que la que acabamos de citar, en el sentido que hoy tiene este término y que le damos en este trabajo.

Entretanto, Teoría de la novela es el libro de un hombre «que se hacía del mundo una idea que procedía de una mezcla entre una ética "de izquierda" y una epistemología de "derecha"»<sup>144</sup>, y termina dando el libro por bueno sólo para conocer la prehistoria de las ideologías de 1920-40. «Si busca en este libro un medio de encontrar camino, no conseguirá sino perderse»<sup>145</sup>.

Por eso nosotros lo aprovecharemos inicialmente siguiendo la exégesis y la readaptación que hace de él Lucien Goldman, para continuar con las ideas propias complementarias del último y hasta cierto punto, a partir del cual tampoco a Goldman podremos seguir.

#### Lukács-Goldman-Girard

Los textos a través de los cuales aparece de una forma coherente este proceso que acabamos de enunciar están reunidos por el propio Goldman en uno de los libros reseñados al principio de este capítulo: Para una sociología de la novela. Pero le falta la Introducción a los primeros Escritos de Georg Lukács, que Goldman unió, a manera de epílogo, a las reimpressiones de Teoría de la novela a partir de 1962, y sin el cual se experimenta un cierto vacío. Tendremos que referirnos también a esa Introducción... cuando sea aconsejable.

Un primer hecho que conviene destacar es la singular semejanza entre los conceptos y la sistematización de Lukács en su Teoría de la novela, y los de René Girard en su Mentira romántica y verdad novelesca, sobre la evidencia comprobada por Goldman de que Girard no conocía la obra de Lukács<sup>146</sup>. Sirva esto como prueba exterior, relativa, de la validez de la teoría en conjunto.

Goldman no es poco ambicioso para la trascendencia de la suya, cuya pieza clave, el «autor-grupo», estima que es un descubrimiento de importancia para el arte como la que tuvo para la Física el giro copernicano o el principio de inercia. Pero advierte pronto que quizá la expresión «grupo social», para nombrar el verdadero autor de la obra, resulta demasiado elíptica y de ahí que haya dado pie a numerosas polémicas. Indudablemente el autor individuo, añade, ocupa un puesto privilegiado en ese grupo, aunque no un puesto decisivo. Y más: «La perspectiva que ve (en el grupo) el verdadero sujeto de la creación, puede incluir el papel del escritor e incorporarlo a su análisis»<sup>147</sup>.

Goldman dice que Lukács «es el primero en plantear con toda agudeza y rigor el problema de las relaciones entre el individuo, la autenticidad y la muerte»<sup>148</sup>, problemática que ha llegado a constituir una de las funciones básicas de la novela burguesa, y admitida prácticamente como tal en muchas teorías del género. La diferencia está en el modo de concebir la relación entre esos tres factores dentro de la forma novelística. Incluso en Lukács esa concepción es un poco ingenua, porque en su libro «se trata de describir un cierto número de esencias atemporales, de "formas" que corresponden a la expresión literaria de ciertas actitudes humanas coherentes»<sup>149</sup>. A nuestro modo de ver, Goldman ha sido muy benevolente con este aspecto de la teoría lukacsiana, pues es a él mismo a quien se debe el mérito de plantear el modo de esa relación más cerca de lo real, sin perjuicio de que Lukács, más tarde, llegara también, tras sucesivas fases, a un planteamiento similar. No obstante, creemos que hay un error común a ambos, que consiste en otorgarle a la relación entre el individuo, la autenticidad y la muerte, una coherencia que el hombre real está muy lejos de vivir y de ser. El hombre real, el individuo cotidiano, está metido en el conflicto de su propia muerte con una conciencia muy escasa de su significación, de una forma netamente discontinua que le hace vivir el problema de tedio en sobresalto y de sobresalto en angustia, y vuelta al mismo tedio. Porque lo que en realidad no sabe es que el drama es la relación misma entre esos tres elementos, él mismo, su autenticidad y su muerte, y que probablemente sería feliz si aprendiera a ver en la muerte no la imagen final y absurda de un mundo absurdo, sino la necesidad de ser auténtico para darle un poco de sentido a todo lo que hace. Sólo así, haciendo cosas auténticas, entrará en relación auténtica con los otros, con la naturaleza y con el mundo, y empezará a ser él con relación a todo lo demás, es decir, una función que explica y llena de sentido la realidad. Que, de lo contrario, no será nada, y entonces sí que vivirá el problema de la muerte de una forma necesariamente inauténtica, y por eso discontinua, tal como resulta la tediosa angustia de Roquentin en *La Náusea*, o el aburrido e indolente Oblomov, lleno de buenas intenciones, pero incapaz de abandonar el lecho. (Son éstos precisamente dos personajes que juegan mucho en la concepción novelística de Carpentier).

En realidad, tanto Lukács como Goldman cometen el mismo error: creer que la novela se corresponde con la coherencia que tiene el problema de la muerte en el espíritu burgués. Ambos son optimistas y ambos extraen consecuencias positivas para la realidad, del análisis de la novela. Sin duda es que aman demasiado esta forma literaria. Es el primero quien «afirma la categoría de la esperanza realista y esboza, por eso mismo, la categoría central de su pensamiento ulterior, la de posibilidad objetiva»<sup>150</sup>. Confunden, creemos, la coherencia necesaria en toda estructura significativa con la autenticidad. Una de estas autenticidades es para ellos la calidad estética, y por eso estiman, sobre todo Goldman, que calidad y autenticidad son iguales a solidez estructural. Aquí ya no podemos seguirles. Hace mucho tiempo que un profundo análisis de Trotsky sobre la obra de Tolstói, y otro similar de Adorno sobre Huxley, en una novela tan pretendidamente «auténtica» como *Un mundo feliz*, dejaron bien claro que entre coherencia y calidad existe una interdependencia, pero que la calidad y la autenticidad no son ya realidades interdependientes, sino

a veces antagónicas<sup>151</sup>. Claro está que estos dos trabajos son exclusivamente de sociología literaria. Por eso resulta tanto más extraño que un sociólogo marxista como Goldman (estructuralista genetista), caiga en la identificación de esos tres elementos.

Pensamos que, de ser así, toda crítica literaria que se planteara el problema de la verdad como un problema de autenticidad social en el sentido de la obra literaria, lo tendría todo resuelto con preguntarse y contestarse acerca de uno sólo de estos tres elementos y, puesto que son interdependientes, obtener la respuesta inmediata a los otros dos.

Sin duda es éste, y no otro, el problema capital de la semiología: si toda significación es relativa de un sistema que está dentro de otro, y el último de los cuales es el sistema social, la semiología lo más que puede hacer es obtener el sentido global de un texto y enfrentarlo con el sentido de la vida social donde ese texto se ha desarrollado. Hasta aquí todo es una operación formal en busca de un dictamen sobre estructura y coherencia del texto respecto a su medio «natural». Pero la valoración de ese sentido es forzosamente una actividad ética, apoyada en una actitud crítica anterior al sentido de la obra y al sentido de la vida social. Lo contrario sería recomenzar interminablemente el círculo de la relación entre el texto y la vida social. Pues bien, esto tan sencillo, la necesidad de un criterio ético aplicable a toda epistemología, parece que aturde y desconcierta a un número de investigadores cada vez mayor. En el fondo se niegan a admitir por principio, esto es, porque sí, que una obra de arte bien hecha pueda ser perfectamente reaccionaria.

Quede claro, por tanto, que lo que considero erróneo en la actitud conjunta de Lukács y Goldman es haber alcanzado esa esperanza realista o esa posibilidad objetiva tras el análisis de la forma novelística como expresión de una sociedad en crisis hacia su propia superación. Es evidente que ambos poseían esas categorías antes y después de ese análisis, por el hecho de ser marxistas. Es posible llegar a esa misma conclusión, incluso extraída del análisis significativo de la estructura narrativa, pero dándose cuenta de que precisamente la forma novelística significa el final problemático de la sociedad burguesa. Es más, que esa superación deseada y reconocible en la evolución formal de la novela, según ellos, es, en efecto, evolución, pero sólo la evolución aparente que realiza sobre sí misma la sociedad de la apariencia. Actualmente la novela, en su forma más avanzada, ha eliminado casi la narración, se ha concretado en los objetos y no en las personas, ha renunciado, por tanto, a la psicología, pero ha embellecido la expresión una vez más bajo las nuevas técnicas del desbordamiento lingüístico. Y como su función sigue siendo social (aunque la lean muy pocos; lo cual es otro problema), no tiene más remedio que incluir algo de historia, algo de personas y de su psicología más elemental; en otras palabras, sigue queriendo ser lógica porque lo necesita vitalmente para existir. En suma: actúa en esto como el lenguaje de la publicidad, por ejemplo, cada día más «humanizado» y más bello, y cada día más útil a la sociedad de consumo; también narrativo allí donde resulta más caro y eficaz: el cine y la televisión. En efecto, es aquí donde los anuncios presentan una microhistoria, que conduce a la valoración del producto, con muchos elementos inscritos paradigmáticamente en los esquemas del lujo, el bienestar, el goce, la belleza física, etc.



Es un lenguaje que está al servicio del más desenfrenado principio capitalista y burgués: gastemos la energía de nuestra autenticidad social en el despilfarro del consumo individual, y no habrá problemas de ningún otro tipo. Porque el individuo acabará vaciándose, y, esencialmente, no le importará ni siquiera morir. Será, sin duda, el mejor de los soldados manejables.

La sociología tiene ya pruebas para demostrar que esta pérdida de la autenticidad produce un deseo de suicidio inconsciente, manifestado en la proliferación de accidentes mortales producidos sistemáticamente los mismos días de «asueto oficial», en las mismas carreteras y en los mismos sitios de todos los años. Y que es la sociedad misma la que se defiende de la estupidez del individuo, advirtiéndolo con el incremento de las enfermedades cardiovasculares, las neurosis, la delincuencia, y, según Reich, cierto tipo de cáncer. Pero el hombre alienado es incapaz incluso de darse cuenta de que está destruyendo la naturaleza, la cual es su vida; y todo esto sólo puede tener una explicación: en realidad es que desea la muerte, porque en realidad es que ya está muerto.

## La temporalidad

El tiempo es el vehículo de la narración; también es la realidad vida/muerte. Por eso, en el sistema de las funciones del relato literario, reservábase para la temporalidad un papel fundamental, representativo de los distintos aspectos que integran el factor tiempo en los niveles del análisis y, al menos en el relato burgués, como variantes de una misma sustancia. Este análisis incluye y contempla todos los modos posibles de la temporalidad narrativa, desde las formas verbales hasta la muerte como episodio o como conciencia conflictiva del personaje burgués, quien, según hemos considerado ya, se hace de la realidad de la muerte la justificación a su inautenticidad en el mundo; es decir, una falsa conciencia, o conciencia inoperante de la muerte, le sirve para problematizar el mundo sin el menor deseo de resolver sus contradicciones, que cree insolubles. Esta creencia la toma de las contradicciones propias, sobre las que no reflexiona verdaderamente, porque sabe, a pesar de todo, que son el resultado de un sistema de significación que manipula sus intereses materiales de clase hasta convertirlos en valores estéticos, evitando así toda confrontación ética trascendental.

Hecha esta aclaración inicial, sólo restará dividir el estudio de la temporalidad en los distintos aspectos aludidos.

## Visión teórica de conjunto

Roland Barthes se ha expresado así respecto a esta cuestión: «Se ha indicado ya que, por su estructura misma, el relato instituía una

confusión entre la consecución y la consecuencia, el tiempo y la lógica. Es esta ambigüedad la que constituye el problema central de la sintaxis narrativa. ¿Hay detrás del tiempo del relato una lógica intemporal? Esta cuestión ha dividido a los investigadores hasta hace bien poco. Propp tiende absolutamente a la irreductibilidad del orden cronológico. El tiempo es a sus ojos lo real. En cambio, ya el mismo Aristóteles, al oponer la tragedia a la Historia, le daba la primacía a la lógica sobre la cronología. Es lo que hacen todos los investigadores actuales (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), los cuales podrían suscribir la proposición de Lévi-Strauss: «El orden de sucesión cronológica se reabsorbe en una estructura matriz atemporal. El análisis actual tiende, en efecto, a "decronologizar" el continuo narrativo, y "relogificarlo". La cuestión es llegar a dar una descripción estructural de la ilusión cronológica... Se podría decir de otra manera que la temporalidad no es más que una clase estructural del relato (del discurso), igual que en la lengua el tiempo no existe más que bajo forma de sistema; desde el punto de vista del relato, no existe eso a lo que llamamos tiempo, o por lo menos no existe más que funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico: el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua no conocen más que un tiempo semiológico; el "verdadero" tiempo es una ilusión referencial, "realista", como lo muestra el comentario de Propp, y es bajo esta concepción como debe tratarlo la descripción estructural»<sup>152</sup>.

Si nos hemos permitido esta cita tan larga de Roland Barthes es porque resume muy bien el estado actual de la cuestión.

No haber comprendido antes que el tiempo narrativo es una ilusión cronológico-causal, cuya relación con el tiempo real, y con la realidad misma, no pasa de ser un artificio retórico del llamado «realismo», y de la novela burguesa específicamente, tuvo a este trabajo durante algún tiempo sumido en el desconcierto. Nos habíamos empeñado en darle forma a una intuición peligrosa: que la función capital del relato literario era expresar analógicamente lo real precedido en la conciencia positiva de la humanidad, es decir, lo más esencialmente humano: el problema de la muerte. Hoy estas aspiraciones son mucho más modestas; a decir verdad, han variado por completo, pues partimos, no de intuiciones, sino de la comprobación de que el relato es un sistema de signos como otros; con ciertas características que lo vuelven especialmente apto para la comprensión de la función del signo en la vida social, lo cual constituye el objeto de la semiología.

Aún podría decirse que una de estas características, sobre el hecho elemental de ser el relato una técnica autónoma de significación, es precisamente la vanidad ilusoria de poseer un tiempo narrativo en todo semejante a «la vida misma», lo cual, bien mirado, es lo que siempre ha estimado el pequeño burgués por encima de todo en sus predilecciones novelísticas. Postura que, como ya sabemos, implica una hipócrita lamentación ante lo precedido, que permite menospreciar los tesoros en nombre de la muerte; aunque no deshacerse de ellos.

Para Lukács y Goldman, conforme veíamos, la cuestión era ligeramente otra, pues estimaban en el tiempo novelístico una serie de cualidades que lo hacían dialéctico y bergsoniano, a partir de la vuelta que le daba Proust

a ciertos recursos tradicionales. Así, se ha seguido pensando respecto a toda antinovela. Dice Goldman: «Lukács introduce una problemática que tendrá una importancia fundamental en el pensamiento filosófico del siglo XX: el de temporalidad. Lukács se apoya en Hegel y Bergson, pero a la vez se separa de ambos de una manera decisiva: en tanto que para Hegel y Bergson el tiempo tiene una significación positiva y progresiva, es un modo de cumplimiento y de realización, Lukács no lo considera en Teoría de la novela sino como proceso de degradación continua, como pantalla que se interpone entre el hombre y lo absoluto. No obstante, como todos los elementos constitutivos de esa estructura eminentemente dialéctica que es la estructura de la novela, la temporalidad tiene a la vez una naturaleza positiva y negativa. Y, por tanto, servirá también para un acercamiento del héroe a los valores auténticos... Autenticidad, ella misma, problemática y contradictoria, pues reside en la naturaleza de la búsqueda y no en la posibilidad de su cumplimiento»<sup>153</sup>. Como ya hemos expresado nuestra negativa respecto a la autenticidad del tiempo novelístico, no creemos tampoco que la nueva dimensión dialéctica, para nosotros imitativa también en el interior de todo relato literario, garantice ese acercamiento del héroe a los valores auténticos que quiere Lukács, y aunque este mismo admite que no llegará a alcanzarlos, pues el héroe se sirve de una búsqueda degradada como medio. Pensábamos también que éste era un modo sutil de concederle a la forma novelística al menos la posibilidad de un planteamiento auténtico inicial que, nosotros, tampoco vemos claramente. Sería tanto como admitir que son los novelistas los que tienen que llevar a cabo la degradación de la forma, necesariamente, si quieren construir una novela. Como esta degradación se realiza a través de los tratamientos de la temporalidad (ya sea lógico-causal, o dialéctica), volveríamos al antiguo prejuicio de los poetas que veían en los novelistas a los peores enemigos de la literatura, como poetas fracasados que les hacían la competencia.

Pero ya hemos tocado un punto crucial: la dialéctica del relato literario. En principio, el hecho de que los novelistas actuales tiendan a eliminar toda importancia de la historia, alterando su secuencia «lógica», dice bastante en pro de los novelistas, pero no necesariamente de la nueva novela, antinovela, etc. En esencia, la novedad que aportan se reduce a concentrar en un sólo relato todas las funciones paradigmáticas que antiguamente distribuían los novelistas a lo largo de una vida profesional; es decir, dar su visión momentánea del mundo en un sólo acto creador, convencidos honradamente de que esa visión no merece más, pues confían en la propia evolución de su actitud en el mundo, y no se permiten el sosiego de pensar en una larga obra que viva por ellos. La prueba es que muchos novelistas actuales sólo escriben en realidad una obra para cada momento de su evolución, de manera que si ellos mismos no evolucionan, toda segunda obra es una «recaída», un volver a decir lo mismo, y ya sin la calidad que le prestaba la primera necesidad de expresarse. En resumen, ese nuevo novelista es un ser ético, o al menos quiere serlo, antes que un ser estético. El otro, el hombre capaz de distribuir a lo largo de una vida un sólo concepto del mundo para sus obras, ese ya no parece vivir en nuestro tiempo.

Desde el punto de vista de la función social, la nueva novela es, sin

embargo, una contradicción fatal: para eludir la falsa causalidad que le imbuían a la novela burguesa las técnicas clásicas, ha tenido que alterarlo todo, y se ha hecho ininteligible para la mayoría.

### Las funciones de la temporalidad en la novela burguesa

En esencia, algunas de las características más importantes de la novela burguesa se derivan de la interrelación entre los tratamientos temporales del relato (sintagmáticos) y los contenidos de muerte, contradicción y nostalgia del pasado (paradigmáticos). Entre los primeros contamos con:

a) El ritmo interno de la secuencia narrativa, que depende de la duración relativa de los episodios y sus partes. Esta duración debe medirse comparando el tiempo objetivo en que se inscriben los hechos narrados con lo que dura en promedio su lectura. Precisamente una tendencia del relato actual de vanguardia es contar muy dilatadamente hechos que serían breves, frente al relato decimonónico que, a grandes rasgos, practicaba lo contrario.

b) Las diversas técnicas del montaje de episodios, que pueden producir sensaciones muy variadas, desde un apretado dinamismo hasta una relajación total, a modo de advertencia de que puede suspenderse la lectura. Por ejemplo, el rasgo tan convencional de empezar los capítulos con una descripción paisajística.

c) El uso de los tiempos y personas verbales, cuyas diferentes formas implican funciones de alejamiento, proximidad, indiferencia, subjetividad, etcétera, muy conocidas de los escritores. (Baste pensar en el «yo» que narra los relatos de la picaresca española, cuya cohesión como clase particular de historias la da en gran medida esa persona gramatical).

d) La «lógica» particular de cada relato, que depende en buena medida del uso de las formas verbales elegidas, pero sobre todo de la combinación de los episodios.

Los elementos que integran estos cuatro apartados son los que hacen del relato burgués una narración interesante. Si nos fijamos bien, sólo se trata de un repertorio de técnicas y procedimientos muy variados, mediante los cuales se hace más asequible, o más profunda, la comunicación de la historia y de la significación total. Todos ellos, en conjunto, tienen como función producir la sensación de movimiento interno, despliegue, evolución y cambio; hasta el punto de que podría parecer que es aquí donde radica la dimensión más estrictamente dialéctica de la estructura. Suele llamarse al resultado de esta sensación de movimiento y, por consiguiente, sensación de vida auténtica, verosimilitud.

La «verosimilitud esencial» que persiguió Cervantes en no pocas de sus narraciones, y de un modo especial en las Novelas ejemplares.

Verosimilitud que hoy nos resulta caprichosa en muchos aspectos (piénsese solamente en las forzadas casualidades de *La fuerza de la sangre*; las dos versiones de *El celoso extremeño*, una más acomodaticia que la otra; o en la misma astuta contradicción que encierra el título de estas doce

obritas, teniendo en cuenta que en su tiempo «novela» quería decir «mentira, engaño». ¿Cómo ejemplares entonces?). Verosimilitud por la que, en último extremo, no debía sentir gran aprecio el creador de la magna y descomunal novela que es El Quijote, o el manierista empedernido que hasta el final de sus días manifestó su predilección por la más inverosímil de todas sus historias, La Galatea. Verosimilitud, que el hombre renacentista repudió abiertamente en los enredos lucrativos del teatro de Lope. Verosimilitud, en fin, tras la cual es forzoso ver el rictus de amargura de un hombre cuyo pensamiento continúa siendo un impenetrable misterio. La búsqueda de la verosimilitud en los relatos burgueses requiere con frecuencia la utilización de dos trucos, que nos parece podrían elevarse a la categoría de rasgos pertinentes, y sin los cuales muchas narraciones ni siquiera habrían podido existir. Nos referimos a la existencia de al menos un detalle de todo punto inverosímil, y al hallazgo fortuito, mediante el cual la artificiosa mecánica del argumento puede continuar adelante, bien sea reencontrando a dos personajes de modo casual, o bien haciendo que alguno de ellos se entere, también por casualidad, de algo que se le oculta y que le es vital. Respecto al detalle inverosímil, sólo citaré un caso, que por tratarse de una novela vanguardista y bien tramada como es La ciudad y los perros, de Vargas Llosa, resulta tanto más indicativo. Vargas Llosa elude la investigación técnica en los fusiles de los colegiales que estaban detrás del Esclavo, muerto en el campo de tiro, con respecto a la bala extraída de la cabeza de la víctima. Sencillamente porque, de haberlo hecho, se habría quedado sin novela, la cual gira en torno a la búsqueda del asesino. En general, piénsese en los múltiples personajes que mueren repentinamente en las historias de gran consumo, ya sea para eliminar a un contrincante, dejar una herencia, o cualquier otro detalle que pone de nuevo en marcha el argumento cuando estaba a punto de extinguirse. Y en tantos y tantos recursos de oficio que el lector-espectador no acaba de percibir.

La verosimilitud se completaba con la psicología problemática del personaje central, sus contradicciones; con la muerte como hecho destacado en algún momento de la narración, y con un sentimiento expreso que podemos reducir a la expresión nostalgia del pasado. Pero siempre eran aspectos complementarios o derivados de los hechos, de los avatares y conflictos dramáticos. La sensación de veracidad vital era tanto más fuerte cuanto más rápidamente fuera el lector capaz de pasar las páginas, «beberse» la novela, e identificarse con aquello que, a pesar de todo, seguía siendo mentira. Es decir, cuanto más persuasiva era la técnica, mejor para la credibilidad de los acontecimientos contados. Al lector no se le permitía un instante de autorreflexión (de lo que hoy se abusa quizás demasiado). El resultado final, el sentido global de la historia era casi siempre el mismo: la vida es un laberinto de situaciones dramáticas del que no se puede salir sino con la muerte. El hombre no tiene tiempo ni forma de plantearse su libertad como un hecho posible, y la contradicción le es esencial, porque lucha continuamente por defender lo que le pertenece, mientras la vida se lo arrebatara. En tan duro camino, sólo le cabe volverse de vez en cuando a contemplar la belleza de un paisaje que no tuvo tiempo de gozar a su paso.

Lukács mismo no advirtió que, por muy intensa que sea la sensación de

autenticidad en el problema de la vida y de la muerte en la novela burguesa, no deja por eso de ser el resultado de un conjunto de funciones técnicas (el modo de narrar), es decir, de un artificio, tanto mejor realizado. (Tanto movimiento aparente en el sintagma de la novela burguesa revela por sí sólo el interés de la estructura en encubrir el estatismo fundamental del paradigma y, en especial, de la ideología que nutre sus contenidos). La prueba de que esas funciones eran decisivas es que subsisten muchas, aun después de desaparecido el argumento mismo, en buena parte de la novela actual. El novelista de nuestros días siente que es vano e indigno tanto artificio, y se dedica a problematizar directamente la existencia, alterando los planos temporales, rompiendo la lógica interna, desintegrando la secuencia narrativa y atreviéndose incluso con la morfosintaxis verbal. Por eso hemos sostenido desde el principio que las funciones más destacadas de la novela actual no han cambiado respecto a la novela decimonónica, es decir, que no ha habido cambio cualitativo. Probablemente es que no puede haberlo, pues esas funciones son el elemento fijo en el cambio de que hablaba Lukács, y sólo podrán cambiar el día que desaparezca la novela. Goldman extiende la validez de la forma de la novela como expresión homóloga del sistema capitalista incluso al *nouveau-roman*, y encuentra que la estructura ha variado aquí superficialmente como ha variado la fase del monopolio estatal para convertirse en el de las empresas multinacionales.

### Homología estructural entre novela burguesa y burguesía

Goldman, a través del análisis de las funciones en la estructura significativa del relato, llega a la conclusión de que la estructura de la novela es homóloga a la estructura de la sociedad para el mercado, y que esta homología está sostenida por la existencia de un sujeto colectivo como verdadero autor de las mismas. Dice: «[...] el sujeto colectivo al que nos referimos constituye una estructura significativa que no pasa íntegramente a través de la conciencia»<sup>154</sup>. Conviene aclarar que se opone aquí homología a analogía, con especial insistencia en rechazar esta última para explicar las relaciones entre la literatura y la sociedad. Entendemos la homología como una identidad de funciones, mientras que la analogía es una mera comparación de contenidos. La homología entre la estructura de la novela y la estructura de la sociedad para el mercado, requiere para Goldman la existencia de un elemento intermediario que prueba que esa homología es más que una comparación. Y en esto Goldman es donde ha convencido a pocos<sup>155</sup>. Porque él localiza a ese intermediario en «la tendencia del grupo a una conciencia adecuada y coherente, a una conciencia que no se realiza sino excepcionalmente en el grupo, en el momento de la crisis y, como expresión individual, en el plano de las grandes obras culturales»<sup>156</sup>. Para ello ha

tenido que negar que esa función la pueda desempeñar la conciencia colectiva, sin más restricciones.

No vamos a seguir con esta orientación del problema, porque nos parece que el planteamiento falla con anterioridad. Goldman, en efecto, muestra un gran interés en hallar ese intermediario como prueba de una identidad real entre la estructura literaria y la estructura social, y olvida que el verdadero método dialéctico no necesita ningún intermediario, sino que le basta la comparación directa de las formas y las funciones para afirmar que se trata de la misma realidad en dos versiones contrapuestas; en este caso: arte y cotidianidad.

La comparación de formas y de funciones nosotros la vemos finalmente así:

EN LA ESTRUCTURA DE LA NOVELA BURGUESA EN LA  
ESTRUCTURA DE LA  
SOCIEDAD PARA EL MERCADO

1. Longitud de texto que obliga a un acto de lectura aislado, e interrumpido, con pérdida de la totalidad. 1. Trabajo aislado en la cadena de montaje; desvinculación del producto acabado; soledad en compañía.
2. Ruptura aparente del personaje con sus valores de clase y con el mundo en general. 2. Pérdida de la autenticidad, por la ruptura con los demás y con la naturaleza.
3. Doble valoración del relato: lo que se cuenta y lo que esto significa. Fetichismo del argumento. 3. Valor de uso y valor de cambio. Fetichismo de la mercancía.
4. Artificios temporales que conducen a una lectura apasionante e irreflexiva. 4. Planificación de la vida del trabajador, incluso en sus ocios, para producir el hombre con prisa, manipulable.
5. Bello e inútil sentimiento de la contradicción, del tiempo y de la muerte, que conduce a la inhibición ante los problemas cotidianos. 5. Fuerte propaganda estatal de los valores superestructurales (prestigio, honor, misiones históricas, etc.) que inhiben también ante los problemas concretos.

Todas ellas sumidas en una estructura significativa<sup>157</sup> en la que todos los hechos encuentran una función, o son marginados de la estructura. En la novela podrá ser la descripción ornamental, inútil al sentido; y en la sociedad, el hombre contemplativo y ocioso.

Falta añadir que aquella contradicción, como rasgo pertinente o función fundamental de la novela burguesa, se expresa generalmente en el relato por la oposición que suele haber entre los llamados valores manifiestos (opiniones, ideas filosóficas del autor), y los valores implícitos, es decir, las funciones significativas de la estructura, que de hecho suelen contradecir la intencionalidad del autor. La contradicción del personaje burgués, en la novela y en la vida, es la del individuo radicalmente enfrentado a la sociedad, o el hombre radicalmente enfrentado a su mundo mediante el deseo y la «buena voluntad»; pero no con sus actos. Estos le conducen todos a afianzarse cada vez más en el grupo al que pertenece, aunque parezca lo contrario. No ocurría así en la epopeya, donde el héroe no mostraba conflicto con su mundo, sino con los dioses o con el mundo diverso del enemigo.

Por último, en el conjunto de los conceptos fundamentales de Lukács, destacaremos la ironía del autor con respecto a su obra, ironía que resulta del hecho de que ese autor conoce el carácter demoníaco, degradado y vano, de la búsqueda del héroe<sup>158</sup>. Se refiere a la formulación del héroe problemático, que nosotros llamamos personaje contradictorio, como ser que practica la búsqueda degradada, inauténtica, de valores, en un mundo también degradado, inauténtico<sup>159</sup>.

## La aportación del psicoanálisis

El psicoanálisis, como todas las «ciencias humanas», ha experimentado un proceso similar al de los estudios del lenguaje: una teoría inicial deslumbradora y difícilmente aceptada por la ciencia oficial de su tiempo; un largo período de adulteraciones, divergencias y ampliaciones, y un momento posterior, más o menos hacia la mitad de los años sesenta, en que se retorna al espíritu inicial y se reconsideran las bases de los fundadores. Lo mismo que ha ocurrido con Saussure y con Marx, lo vemos también respecto a Freud. Son varios los nombres que en el psicoanálisis representan este retorno conciliador a la teoría primera, y entre ellos hay que destacar a W. Reich y a Lacan.

Tanto más nos interesa la actual situación de esta ciencia, cuanto que representa también un intento conciliador entre lo sincrónico y lo diacrónico, esto es, entre el análisis descriptivo de la estructura del carácter y su vinculación genética con la vida socio-económica y, en definitiva, con la Historia. En segundo lugar, nos interesa específicamente porque el concepto básico sobre el que actualmente se trabaja es la estructura de las transformaciones, concepto sintético de todo estructuralismo que quiere trascender, aplicable al desarrollo de la personalidad y del aprendizaje en el niño como algo relativa y necesariamente abierto; abierto incluso a las regresiones.

Algunos comentaristas de W. Reich hablan también de autorregulación en este proceso, lo que permite, finalmente, el paso a la integración entre dialéctica y estructuralismo, para la ciencia llamada «freudo-marxista».

Lo curioso es que, como en las teorías del lenguaje, las primeras formulaciones en este sentido no son de hoy, aunque hoy se trabaje más intensamente sobre ellas; son de su verdadero precursor, Wilhelm Reich, y datan de 1929. Como tal, «concibe la estructura de la personalidad actuando como repertorio modélico en que integrar los datos observados.

Sin esta percepción, muchos datos, mucho del material analítico ha de quedar forzosamente relegado a una insignificancia funcional». Reich «habría descubierto el diverso valor que los elementos más simples adquieren según su posición semántica, en este caso la del carácter»<sup>160</sup>.

Es casi inevitable una aplicación de este pensamiento al estudio de la función literaria, y convenir que el fallo de muchos «métodos» tradicionales no ha sido tanto la incapacidad para descubrir los rasgos pertinentes, como su falta de un modelo donde integrarlos, con lo cual



muchos de los datos obtenidos se quedaban en esa «insignificancia funcional», generalmente como «factores de estilo».

En otra dimensión, la teoría psicoanalítica y su moderna aproximación al marxismo, nos interesa por la teoría del valor que ambas empiezan a compartir. Castilla del Pino ha expresado bastante bien este delicado punto de contacto. Según él la teoría del valor en Marx contiene, entre otras premisas, la de ser trascendente, en «el sentido de ser transvasable a una teoría general del valor a partir de un análisis del valor en el plano estrictamente económico»<sup>161</sup>. A esta premisa, notablemente ambiciosa, hay que añadir que el valor no radica en el objeto, sino en el sujeto que lo confiere y, por último, la historicidad o relatividad histórica del valor. Así pues, el carácter dialéctico del valor y su estructuración en valor de uso y valor de cambio, son dos elementos fundamentales que habría que considerar en la teorización de cualquier sistema de valores; por ejemplo, en el sistema de los valores literarios. El desarrollo, también dialéctico, de la oposición constante entre estos dos valores (el de uso y el de cambio) tiene como expresión económica el dinero, y en literatura, creemos que es el estilo, ya que a través del dinero, como a través del estilo, se ha instituido siempre el sistema de equivalencia entre lo esencial y lo aparente, el contenido y la forma; y es la sociedad occidental la que ha admitido implícitamente que son expresión de dos realidades distintas, pero necesariamente unidas.

Así, un buen tratamiento publicitario de un producto lo hace aparecer como útil y necesario, de la misma manera que una buena descripción de una ciudad, en una novela, hace creer al lector que el autor ha sabido elegir lo esencial en la vida de sus habitantes. El efecto alienante suele ser tan fuerte sobre la masa de consumidores que muy pocos se plantean si en realidad necesitan tal o cual producto; en cuanto al lector, el hábito de leer descripciones ornamentales sobre aspectos de las ciudades difícilmente le hará interesarse alguna vez por datos demográficos, conflictos laborales, bases económicas, circulación de la riqueza, etc. por el contrario, sólo se interesará por los monumentos históricos y por las demás bellezas comercializadas.

En la actualidad, una cuestión muy debatida es precisamente la influencia implícita de los valores de uso en la vida social. Para algunos, como Lefévre, la aceptación psicológica de la obra de arte es una prueba de que el valor de uso ejerce su significación social de una forma concreta; para otros, esto es completamente inaceptable y piensan que es el valor de cambio el determinante en último extremo, incluso en la aceptación de las obras de arte. Nosotros no entraremos en tan espinoso tema, y por eso hemos puesto el ejemplo a un nivel rudimentario: el estilo de las descripciones de ciudades en la novela burguesa. Y usaremos con frecuencia la doble articulación del valor como un sistema implícito al fenómeno literario y en un sentido homológico.

## Definiciones

Ante el temor de que algunas cuestiones hayan sido tratadas en demasiados lugares, intentaremos resumir y organizar los conceptos más necesarios y las nociones más fundamentales desarrollados hasta aquí, de modo que el resultado pueda tomarse como un conjunto de definiciones lo más exactas posibles. Algunos aspectos aparecen por primera vez, pero, o bien son ideas comúnmente aceptadas por todo estructuralismo o se desprenden lógicamente de la siguiente exposición.

## I

### Sistema (S)

#### Sistema 1 (S1)

Toda obra literaria constituye un sistema particular de expresión y de significación, es decir, un conjunto de relaciones propias y únicas entre signos. Estas relaciones se establecen de dos modos fundamentales:

- a) Entre un elemento y otro cualquiera.
- b) Entre un elemento y la totalidad.

Estas relaciones establecen oposiciones de diversa índole, de modo que el sistema de la obra se reduce a un sistema de oposiciones, generalmente binarias. Cuando una oposición se da entre varias parejas de términos en torno a una misma significación, tendremos una oposición fundamental, que formará base del sistema, sola o con otras oposiciones fundamentales. Con frecuencia estas parejas de términos se oponen formando una jerarquía permanente en el texto; a esto se le llama isotopía.

#### Sistema 2 (S2)

Toda obra literaria pertenece a un sistema mayor, dentro del cual es un elemento. Este segundo sistema es el de las demás obras literarias. Considerada aquí la obra con relación a las de su misma época, podremos efectuar un análisis sincrónico, cuyas consecuencias se inscriben principalmente en el marco de la comunicación social. Pero si la consideramos con respecto a obras de otras épocas, tendremos un análisis diacrónico, cuyos resultados pueden convertirse en conceptos de valoración histórica.

Estos dos cortes en el sistema mayor son meramente operativos, ya que no

existen límites precisos para ellos. De hecho, todo lo dicho hasta aquí es abstracto y su finalidad es sólo metodológica, pues contempla la obra literaria como algo estático, cuya constitución interesa conocer. Por último, sistema e Historia son dos conceptos que no se repugnan en este planteamiento, según veremos.

## II

### Función (F)

El objeto literario es difícil de precisar si no tenemos en cuenta su dinamismo. Para ello, acudimos al concepto defunción, que entendemos como la relación o dependencia misma entre los elementos de un sistema. Así se define en lingüística y se entenderá mejor respecto al fenómeno literario, si lo que orienta nuestra búsqueda ya no es su constitución, («cómo está constituida la obra»), ni mucho menos «qué es», sino su actividad y su finalidad, es decir, cómo funciona y para qué sirve. Dicho en plural: cómo funcionan y para qué sirven los dos sistemas expuestos anteriormente. Estas dos tareas, como hechos descriptivos, representan para nosotros lo fundamental del análisis.

Para el estudio de la función es necesario aceptar dos principios generales:

- 1.º La función obliga a toda forma a tener un significado, y viceversa.
- 2.º Toda función posee un carácter esencialmente activo, que le confiere el dinamismo real de la significación a través del tiempo y del espacio. Porque lo que existe verdaderamente es la significación, y no el significado, el cual es una abstracción más.

Según esto, puede ocurrir que un significante cambie de significado en el interior del proceso de significación de algún hecho literario; que tenga dos significaciones diferentes en ese mismo proceso; que un significado requiera varios significantes.

La función es también doble, como el sistema. Por un lado, el hecho literario se mueve hacia un significado propio, autónomo, que quiere realizarse en la secuencia sintagmática y pertenece al primer sistema. Por otro, conecta con un significado no autónomo, que pertenece al segundo sistema. Pero ambos movimientos volverán a ser abstracciones si no los contemplamos desde el punto de vista realmente dinámico del hecho literario: la lectura (o la audición si se trata de literatura oral). Si no hay lectura no hay literatura. Por tanto, es falaz identificar el hecho literario con los límites de un texto.

Sólo a través de la lectura es posible conocer la función literaria, ya que el acto de leer constituye un devenir, y nunca un acto acabado, pues hay tantas lecturas como lectores en el tiempo y en el espacio. El devenir

de la significación literaria depende de sus relaciones dialécticas con cada lector, quien también podrá tener distintas comunicaciones con la obra según la edad (si la lee más de una vez) o los estados de ánimo; con cada grupo social más o menos específico; con cada época de la Historia. Según todo esto, la obra no será nunca igual a sí misma.

Diremos que hay como dos lecturas en un mismo acto de leer, aunque se van produciendo simultáneamente. La primera conoce qué dice la obra en el plano lineal del texto, que es el plano sintagmático; la llamaremos, por eso, lectura sintagmática, y a la función que percibe FUNCIÓN SINTAGMÁTICA (F1). Simplemente SINTAGMÁTICA (sustantivo) al nivel donde se inscriben todos los hechos de esta índole. Establece un contenido que llamaremos directo.

La segunda lectura es la que permite ir conociendo otros elementos del contenido que no son directos, sino que proceden de dos fuentes principales inscritas en el segundo sistema de la obra: una, la tradición literaria; otra, la ideología o mentalidad dominante del grupo social en que se produce. A esta lectura la llamaremos figuradamente, «lectura vertical», y a la función que percibe FUNCIÓN PARADIGMÁTICA (F2). Simplemente PARADIGMÁTICA (sustantivo) al nivel donde se inscriben los hechos de esta índole. Sólo el lector es capaz de reconocerlos. Conectan con el modelo semántico y con el modelo sintagmático que trascienden a la obra individual; con la referencia histórica; con la ideológica y con otros muchos pequeños valores derivados de la tradición literaria. El cometido de esta función paradigmática ya no es conocer qué dice la obra, sino qué significa social e históricamente lo que dice, como totalidad. A veces ese contenido puede llamarse también simbólico o connotado; reuiremos el primer término en lo posible, por tener demasiada riqueza semántica en español, es decir, ambigüedad.

No se piense que esta última función, y su contenido, escapan de los dominios de la expresión, pues recordemos de nuevo que la función se halla presente en el proceso de significación lingüística, haciendo posible el discurso como tal y produciendo los cambios en el sistema de la lengua; es, también, el factor que obliga mutuamente a la forma y a la significación. Por esa razón nuestro análisis literario es básicamente lingüístico.

La sintagmática y la paradigmática del hecho literario están constituidas por sus respectivas funciones particulares, y éstas por los rasgos pertinentes específicos. Son las funciones las que pueden recibir denominaciones sustantivas; estos sustantivos designarán hechos concretos, si se trata de funciones sintagmáticas (por ejemplo en narrativa: «entrega del objeto mágico», «superación de la prueba», «liberación», etc.); y hechos abstractos, si se trata de funciones paradigmáticas (tales como «contradicción», «autenticidad», «feminismo», etc.). Tanto las funciones como los rasgos pueden agruparse en oposiciones binarias, conforme veíamos al principio.

### III

#### Estructura (E)

Llamamos estructura al sistema más la función, es decir, a la totalidad que es en sí misma la constitución literaria más su actividad, el sistema con su movimiento y finalidad, o función.

$$E = S + F$$

Ambos sumandos son aspectos sólo separables por razones metodológicas, como hemos hecho hasta aquí. Fuera de esta necesidad, admitiremos que una estructura, toda ella, es siempre significativa, y se corresponde con una organización inmanente del discurso literario, que produce también un sentido inmanente. No siempre el autor es consciente de dicha organización.

En el interior de la estructura significativa suele haber un elemento que resulta especialmente revelador del sentido orgánico. A ese elemento le llamamos clave de la significación.

Con frecuencia la clave es una función o una isotopía, como conjunto significativo principal, y entonces a esa clave la llamaremos constante.

La vida de una constante, por así decirlo, en una estructura significativa, encuentra un punto donde sus diversas interrelaciones arrojan la clave de su sentido. Este punto no se da necesariamente al cabo de un cierto proceso gradual de enriquecimiento semántico, sino que puede estar en cualquier parte de la estructura. Ocurre incluso que la clave de la constante se encuentra en el primer relato, y no en el último; como rasgo pertinente de un nivel o de otro, o como un simple motivo o elemento que hasta se podría decir que quiere pasar desapercibido. Esta tendencia a la ocultación, enteramente lógica en un sistema de formas de la burguesía, es lo que explica precisamente que las claves del sentido se hayan querido ver muchas veces en elementos tan patentes como ciertas frases del diálogo, o sentencias del narrador (valores manifiestos), mientras se descuidaba un detalle insignificante, tal vez del estilo, donde residía buena parte de la estructura semántica. En definitiva, una vez más se confundían lo esencial con una superestructura accesorio.

También puede llamarse a la clave de la constante clave del sentido.

(Un ejemplo muy conocido de la literatura española es el fatídico diminutivo que emplea Celestina al llamar «partecilla» a la parte que piensa ceder de sus ganancias a los criados de Calisto, revelando así sus verdaderas intenciones y motivando la desconfianza de Sempronio y Pármeno; en suma, el diminutivo es el motor de la acción [sintagma] y el índice de las verdades profundas que encierra la obra sobre la condición humana [paradigma]).

Nada impide la consideración parcial de algunos aspectos de la estructura, tomados en cualquier dimensión, que puede ir desde la organización sintagmática de un relato, con independencia de todo lo demás, a la

estructuración de una sola palabra, tal vez muy repetida por el autor, en la totalidad. A estos hechos llamaremos estructuras parciales. Damos el nombre de composición o estructura superficial a la parte de la estructura que es conscientemente elaborada por el autor mediante una técnica; posee un fin determinado, que no siempre se corresponde con el sentido inmanente de la obra, sino que lo puede contradecir. Es muy de destacar que en el proceso significativo de la estructura literaria es permanente la relación entre los planos sintagmático y paradigmático, lo cual precisamente otorga gran solidez al conjunto. (Por este motivo, la misma búsqueda y la descripción estructural no deben plantearse dos objetivos diferentes, sino un objetivo doble). En realidad toda función literaria no será nunca ni sintagmática ni paradigmática, por separado, sino una FUNCIÓN MIXTA de las dos. (Un ejemplo de todos conocido es cómo las reiteradas caídas de Rocinante y Don Quijote integran el sentido paradigmático de la caída de las novelas de caballería, y así lo hace constar Cervantes de modo casi explícito al final de la novela (II, 74). En esencia, esta explicitación del paradigma es lo que falta y lo que distingue a la novela actual de la antigua, incluido el XIX). Todo lo dicho permite afirmar que la estructura significativa de la obra literaria es una auténtica realidad dialéctica, respetando su autonomía, e incluso exigiéndole, como a toda estructura en sentido actual, la necesidad de autorregulación. Ya vimos que la obra no es un hecho acabado, sino un devenir, un proceso significativo, en dependencia de cada lector y de cada época, y con sólo la apariencia de producto terminado que le dan la escritura o los límites del texto. La autorregulación, si bien es muy difícil de determinar, se manifiesta en los cambios de sentido que se dan a través del tiempo y del espacio. (Tres de los mejores libros españoles -Libro de Buen Amor, La Celestina y El Lazarillo de Tormes- están sujetos a esa revisión constante obligada por el paso del tiempo y de los puntos de vista sobre ellos. La filología nos demuestra que fueron libros didácticos y moralizantes en su época, y no es justo arrebatarnos sin más esa función, con argumentos que sólo son pretensiones anacrónicas. Pero tampoco es justo arrebatarnos en nombre de la filología, lo que esas obras puedan decir a un lector de hoy, y que seguramente jamás pudieron decir a un lector de entonces).

#### IV

#### Estética

Nada se ha dicho todavía de la FUNCIÓN ESTÉTICA, sin la cual para algunos no hay hecho literario. Para nosotros, la función estética, destinada en literatura a producir belleza mediante el lenguaje y a reclamar la

atención del lenguaje sobre sí mismo, es una consideración particular de la función literaria del signo lingüístico; afecta, por consiguiente, a la función sintagmática y a la función paradigmática. La estimación parcial se refiere al cómo del hecho literario, es decir, cómo se dice lingüísticamente el contenido directo, sintagmático (a lo que llamaremos estilo), y a cómo se dice el contenido indirecto, paradigmático. Esto último, por decirlo de alguna manera, constituye la belleza oculta del sistema.

A modo de conclusión a este punto diremos que la estética literaria va más allá de los elementos sensibles del discurso. De hecho, es la totalidad de la estructura significativa la que incluye la creación de un sistema estético original. Se diría que hay belleza en el significado mismo de la obra literaria, de la misma manera que hoy se reconocen determinaciones ideológicas en los hechos formales de la sociedad (moda, publicidad, alimentación, etc.). Todo ello es objeto de la semiología.

## V

### Semiología

Es precisamente este punto de vista el que configura nuestro último asalto al fenómeno literario. Según él, interesa especialmente analizar la literatura como un hecho de comunicación social, ya que las determinaciones sociales no son algo añadido a la obra, ni la obra se puede estudiar por simple comparación con los hechos sociales, sino que es la estructura literaria, en sus tres funciones (sintagmática, paradigmática y estética), la que se corresponde con el modo de ser o forma de la sociedad, la manera en que actúa hacia sus fines principales la sociedad, y las relaciones de toda índole que se producen en el seno de la estructura social. A esta correspondencia de forma y funciones entre la estructura literaria y la estructura social la llamamos homología. Dicha homología se hace especialmente sensible en casos como la existente entre la sociedad burguesa y la novela burguesa.

La tarea semiológica, así expresada, puede identificarse con la totalidad del análisis, pues tiene en cuenta a la sociedad como continua creadora de formas y de sentidos útiles a su ideología y a su instrumentación del poder, al reparto de la riqueza y a la satisfacción de los deseos; tiene en cuenta, también, que el punto de vista histórico no es sino una síntesis del análisis social de otros tiempos, y, por último, no olvida que la sociedad humana desarrolla un movimiento estético paralelo al económico, y que ambos la distinguen de cualquier otro tipo de sociedad. Los conceptos fundamentales del análisis semiológico son la ideología de la forma y su contrario, la forma de la ideología.

## VI

### Narrativa

El análisis que acabamos de esbozar es aplicable a la narrativa como a cualquier modalidad literaria, pero teniendo en cuenta que sólo en los relatos puede analizarse la narración misma con su sintagmática y paradigmática independientes, ajenas a los dos planos del signo. Estos también son posibles, como si se tratara de poemas líricos, pero interesan más, por ser específicos, el nivel sintagmático de los hechos narrados integrantes de un argumento, una anécdota, y el paradigmático de lo que significa social e históricamente ese argumento, esa anécdota. Por eso, al decir en nuestro análisis función sintagmática o función paradigmática nos referiremos a esos aspectos particulares de la narración en sí.

Así, pues, la combinatoria especial de los elementos que integran un argumento, es lícito analizarla como se haría en un análisis gramatical lingüístico; por ejemplo, viendo las relaciones del protagonista del relato con los demás personajes, a través de sus actos, como si viéramos la función sujeto del sustantivo o del pronombre de una frase en relación con los complementos, y a través de la función predicativa del verbo o del adjetivo. (Eso sería el sintagma de la narración, en lo que nosotros no hemos entrado apenas, por parecernos más interesante un análisis de la función mixta y, en especial, del paradigma de la novela burguesa). Hay casos, como los cuentos populares, donde apenas se percibe la función paradigmática, y se llega a creer que ni siquiera existe; y hay otros donde, por el contrario, apenas se percibe la función sintagmática narrativa, porque apenas hay anécdota, como ocurre en la llamada «antinovela».

NOTA FINAL. Un tercer nivel, aplicable a la narrativa, y con sus correspondientes funciones, es el nivel del narrador, que Barthes llama «Nivel narracional», y se refiere a la presencia inmanente de este verdadero personaje a través de unos signos determinados. No lo discutimos aquí porque, al igual que otros aspectos de este trabajo, lo consideramos claramente expuesto en otros lugares.

Para una tipología general de la narración



Construir una tipología general de los relatos es una tentación que imagino frecuente en los investigadores de la narrativa. Pero sin duda la mayoría de ellos, con muy buen criterio, consiguen eludir una tarea tan comprometida. No es que yo me sienta mejor dispuesto, sino que experimento una especial preocupación porque el lector no se pierda entre el buen número de rasgos diferenciales que ha ido acumulando la necesidad de distinguir la novela y el relato literario de sus demás congéneres. Así que, aunque conservo la sensación de peligro, y pidiendo disculpas por las muchas imperfecciones que tendrá, me arrojó a ofrecer un esquema sistemático de diez formas de relato según treinta y nueve rasgos que he seleccionado entre los ya discutidos y otros que me parecen del dominio común.

Pero debo confesar que mis temores pronto se vieron compensados por el descubrimiento de muchas pequeñas sorpresas conforme avanzaba la clasificación que yo mismo había proyectado. Así, ciertas afinidades entre el «cómico» y las formas más primitivas de narrar, tales como el cuento popular y el mito; o las sutiles, pero decisivas, diferencias entre otras formas consideradas afines, como la novela y la novela corta, por ejemplo. Fue una fase de la investigación dotada, diría yo, de personalidad propia, que venía a probar cómo hasta una mera organización de datos sintéticos puede ser una actividad dialéctica.

Debo comentar ahora algunos detalles de esa tipología, para mejorar su entendimiento. En primer lugar, he situado el relato épico entre los literarios y los no literarios, puesto que se propaga lo mismo por transmisión oral que escrita, y porque su lenguaje puede estimarse a veces popular, aun teniendo en cuenta la rima y la medida. En todos los demás casos, una valoración intermedia está matizada con los dos signos (+, -), en un mismo casillero, queriendo decir: unas veces sí, otras no. Se exceptúa de esta norma el caso de la novela, que presenta dobles signos de vez en cuando, con otro propósito que ya se explicará -y con la novela otros relatos literarios que son básicamente novelísticos, como el guión cinematográfico o el radiofónico.

La inseguridad o la simple ignorancia se representan con un signo de interrogación, que el lector puede despejar según crea. La inclusión de formas muy actuales de narrar creo que está lo bastante justificada teniendo en cuenta el ámbito semiológico en que han quedado inscritas muchas consideraciones de este estudio.

Una aclaración importante es por qué no he matizado distintas clases de novela, como quizá podrían apetecer algunos lectores. En primer lugar, porque me obligaría a subclasificar las demás formas, para lo cual no cuento con suficientes elementos. Pero, más importante, porque toda distinción entre unas novelas y otras es sumamente precaria, aun teniendo muy presente la función social y la histórica. Cada clase social tiene su forma de novela, que cumple cabalmente con los presupuestos ideológicos y estéticos de esa clase; y cada época de la Historia, también. Se trata, en fin, de uno de los criterios nucleares desarrollados a lo largo de este trabajo, pero que no está de más resumir aquí. ¿Cuál es entonces la novela burguesa que aparece en el título del libro? No existe una respuesta radical a esta pregunta, que sería tanto como saber radicalmente qué es la

burguesa. De ello siguen discutiendo los historiadores. Pero si una respuesta negativa por su función: la que no sirve para cambiar la forma de vida y la forma de pensamiento de una clase social por otras más progresivas.

Con tales exigencias podría decirse que todas las novelas son, pues, burguesas. Pero sin duda sería excesivo. Poco se sabe de cómo opera en el subconsciente una expresión artística cualquiera, y sin este dato siempre será exagerada toda interpretación sociológica. Ahora bien, el principio del estructuralismo lingüístico de que no puede haber cambio de contenido sin cambio en la expresión, permite declarar cuál de todas las clases de novelas sería la menos burguesa, observando la que opera mayores cambios en la estructura tradicional de esos textos, y en el estilo mismo. Esa sería la que se ha venido llamando antinovela, y que está marcada, aun sin nombrarse, en la línea del esquema correspondiente a «Novela», con el signo inferior de los casilleros 11, 19, 20, 23, 28, 36 y 39. (Ver cuadro). De todos modos, conviene tomar grandes precauciones a la hora de dictaminar si una novela podría constituirse en antinovela, y suponerla entonces contribuyendo activamente a los cambios sociales e históricos, una vez analizada su estructura significativa. Lo hemos hecho con los relatos de Carpentier, y vimos que no, pese a parecerlo. Para estos casos de falsa antinovela yo reservaría el nombre de novela intelectual, si bien no me satisface demasiado. En cuanto a las novelas que en absoluto pretenden cambiar nada, creo suficiente llamarlas «de entretenimiento». Naturalmente que siempre habrá relatos que encajen mal entre los rasgos de esta tipología -o de otras-; y ojalá sean muchos. Eso demostraría que la actividad creativa del hombre posee un alto grado de libertad, lo que por desgracia nadie ha probado todavía.

## Leer a Cernuda

En la serie de libros que esta colección viene dedicando a comentarios sobre poetas y sobre poesía, esta es la tercera vez que presento una propuesta de lectura, no demasiado convencido de que las anteriores hayan servido para algo. En realidad nunca he dejado de creer que la poesía se basta y se sobra por sí sola para ser leída o ignorada. Es una alternativa que seguramente discurre muy alejada de lo que podamos hacer los profesores y críticos de literatura, y pienso que para bien de ella. Debido tal vez a este poco entusiasmo es por lo que cambian mis tentativas en esta serie, y así, mientras la primera, a propósito de Manuel Machado, jugó a demostrar, con ayuda de la semiótica, las graves contradicciones de este pobre poeta (sin duda no se necesitaban tantas alforjas para ese

viaje), y mientras la segunda, sobre Antonio, quiso aplicar las funciones del lenguaje según Jakobson a un desvelamiento de la grandeza del «Retrato», ahora he decidido contar lo más llanamente que sepa mi experiencia como lector de Luis Cernuda. No sabría explicar bien por qué tomo este rumbo, que intuyo peligroso. Por amor al propio peligro, pudiera ser. Más sinceramente, porque estimo que se dan en esa experiencia cualidades extrañas que deben haber conocido otros lectores de este singular poeta, pero de las que nadie, ignoro también por qué, quiere o no sabe o no se atreve a hablar.

Fue en uno de los últimos años sesenta cuando accedí por vez primera a una edición, todavía clandestina, de *La realidad y el deseo*. A pesar del interés que ya apuntaba entre los jóvenes universitarios (apenas consolidado sin embargo hasta unos diez años después, y de la expectación política que precedía a su obra, confieso que su primera lectura me decepcionó. Buen ejemplo, se pensará, de lo poco que uno debe fiarse de las modas literarias, incluidas las que se levantan contra la tiranía. Dos factores diría yo que causaron mi decepción. Era el primero la escasa concordancia del mundo poético de Cernuda con las pasiones políticas de entonces. El otro era el rechazo, puro y simple, que me producía el estilo mismo, el lenguaje de aquel poeta. Se me dirá que, en buena teoría, lo uno y lo otro debieran ser la misma cosa.

Quiero creer, sin embargo, que algo los separaba, cuando al cabo de los años, y tras varias lecturas, llego a la situación contradictoria en que el mundo de Cernuda sigue interesándome muy poco (entiéndase: sus ideas, sus persistentes obsesiones), y he aprendido no obstante a valorar el tremendo esfuerzo de expresión que esa obra representa, e incluso a gustar muchos pasajes de ella.

De este proceso, que me atrevo a suponer semejante al de otros lectores, saco en primer lugar confirmación en una idea que todos tenemos, aunque poco se hable de ella. Y es que la afición estética requiere un aprendizaje; que no existe el hallazgo luminoso del lector con la obra, ni del vidente con el cuadro, ni del melómano con la música, salvo que coincidan, por suerte, un estado emocional del receptor, o su recuerdo, con alguna peculiaridad de la obra. Así, por ejemplo, la adolescencia con la poesía sentimental de Bécquer, la Venus de Milo con las primeras sublimaciones del erotismo, Beethoven con una patética situación cualquiera. A veces el arte actúa incluso como transmisor de experiencias colectivas, y en este sentido puede ayudar a descubrir ideas y sensaciones. Pero lo más importante es que este proceso constituye también un transmisor de la ideología de la clase social dominante. Difiere esta interpretación de la creencia bastante extendida en una especie de valor intrínseco del arte, para cuya percepción unos hombres estarían dotados y otros no. Algo similar al prejuicio del amor como fatalidad o de la fe religiosa como un don sobrenatural que recibimos o rechazamos. En suma, se trata, en estas concepciones ideales; de negar la capacidad de crear y de imaginar que tenemos los hombres, incluso de crear el amor, la belleza y los dioses todos.

Son la poesía de Cernuda y el atareado proceso de su creación, modelo excepcional para lo que venimos hablando. Toda ella puede ser leída como la transformación de un intenso erotismo homosexual en un anhelo de

belleza absoluta, en una tentativa de presentarnos el mundo como un espejismo detestable, a excepción de algunas cosas: la juventud, la elasticidad de adolescentes cuerpos masculinos, la infancia como única vivencia del paraíso, el destierro, la soledad, y hasta la muerte. Todo ello, si se contempla como resultado y no como proceso, puede inducirnos a efectuar una lectura en sentido contrario a lo que de hecho fue un aprendizaje del propio poeta a partir de sus propias pasiones. ¿Pero qué es lo que hubo de aprender el poeta? El poeta aprendió sin duda a despreciar el mundo que lo marginaba y reprimía en la tendencia fundamental de su libido, y a encontrar compensación en la búsqueda de la belleza. También a recrear con el lenguaje los pocos momentos de su vida en que llegó a gozar de su apetencia sexual básica.

Visto así, leído así, resulta al menos bastante más natural de lo que sería la lectura contraria, a saber, que el poeta hubiera ido aplicando su previa posesión de la belleza a la satisfacción de sus deseos más íntimos. Que no es de esta forma lo prueba el proceso mismo de su lenguaje, y es lo que trataremos de ver.

## I

Desde el punto de vista del lector, que hemos elegido como prioritario, persiste la paradoja de que, resultándonos de muy escaso interés las ideas del poeta (lo contrario de lo que ocurre, por ejemplo, con Machado), la percepción de su lenguaje llega a producir el encantamiento típico de toda poesía, reforzado aquí por la intensa sensualidad que sugiere; una sensualidad desplegada como recreación de tres o cuatro ideas fundamentales y obsesivas. Así, un célebre poema de Cernuda, «El joven marino» (Invocaciones, 1934-35), de alguna manera ejemplar en el proceso creador de este poeta, es una larga repetición, bajo formas diversas, de los conceptos que el poeta tiene como vivencias y que, naturalmente, no podría demostrar. Él se limita a sentir las que cree grandes verdades, pues le sirven para explicarse la existencia. De este modo, la estructura ideológica del poema, ya que no hay que pedirle racionalidad, permanece como testimonio de la mentalidad del poeta, y nada más. Es sin embargo la suave perfección de su lenguaje lo que tiende a conquistarnos para esa ideología, y resulta muy difícil sustraerse a su atractivo. El poema, pues, opera sobre nosotros exactamente como definíamos la cultura de clase, es decir, como una educación ideológica a través de la educación del gusto, todo lo cual se presenta, no obstante, como un acuerdo colectivo en ciertas ideas que se pretenden verdaderas. No diré que fuera propósito de Cernuda embaucarnos para sus ideas, e incluso para sus sentimientos, con la magia de la expresión, pues eso sería presuponerle un grado de conciencia sobre su arte que en verdad no poseen los poetas. Más bien pienso que se trata de una especie de compulsión vengativa incontrolada, capaz de transformar las frustraciones en seductora belleza de lenguaje. Tampoco diré que no sea éste un uso frecuente de la poesía, y aun del arte en general. Condición muy conocida de las artes occidentales es presentarnos lo particular como universal. Se debe la transparencia de

este proceso en Cernuda más bien a la especial naturaleza de sus deseos, y a la evidencia misma de que no siendo la mayoría de sus lectores homosexuales, ni habiendo conocido el destierro ni deseando morir, alguna otra cosa los convoca en torno a quien ahonda sin recato en estos tres fundamentos semánticos de su obra.

Veamos un poco de cerca el mencionado poema, «El joven marino», que por su extensión -uno de los más largos que escribiera el poeta- y por la concentración de rasgos que presenta, tomaremos como paradigma. Dice su primera parte:

El mar y nada más.  
Insaciable, insaciable.  
Con pie desnudo ibas sobre la olvidadiza arena,  
Dulcemente trastornado, como el hombre cuando un placer

espera,

Tu cabello seguía la invocación frenética del viento;  
Todo tú vuelto apasionado albatros,  
A quien su trágico desear brotaba en alas,  
Al único maestro respondías:  
El mar, única criatura  
Que pudiera asumir tu vida poseyéndote<sup>163</sup>.

Una paráfrasis elemental de esta introducción nos sitúa ante el carácter absoluto del mar como una existencia autosuficiente. El «insaciable» repetido, que ha de referirse a la segunda persona del siguiente verso, presenta el clima peculiar de la poesía de Cernuda bajo una atmósfera de deseo sin límites («el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe», dirá en otros momentos)<sup>164</sup>. Un ser descalzo iba por la playa («la olvidadiza arena», pues las olas borran pronto las huellas), en una actitud psíquica contradictoria («dulcemente trastornado»), típica del hombre que está próximo al placer. Lo inquietante del verso es que, sabiendo ya que el personaje es un ser masculino («trastornado») se le compara con «el hombre», es decir, con la especie humana. Hay, pues, una caracterización mítica, con ayuda de la metonimia -como semidiós acaso-, del personaje. Esta impresión se confirma en seguida, por la comparación con el albatros, cuyo deseo imposible de satisfacción («trágico») produce la metamorfosis del héroe en un ser alado, que seguirá inexorablemente los dictados del mar («maestro»), hasta encontrar en él la posesión absoluta en forma de muerte. Esta idea de la muerte como liberación o satisfacción única del deseo es esencial en la poesía de Cernuda. Se la aplicó celosamente a sí mismo en numerosos poemas y la formuló claramente en la elegía a García Lorca: «Para el poeta la muerte es la victoria»<sup>165</sup>. A este propósito comenta Philip Silver: «Este martirio es inevitable porque la vocación del poeta asume el carácter de una maldición infligida por el destino, y porque la muerte es su única recompensa»<sup>166-167</sup>. Interesa de un modo especial a nuestra valoración la idea, claramente

expresada por el poeta, de que es la tragedia de un deseo permanentemente insatisfecho lo que produce la metamorfosis del héroe (el joven marino y el poeta mismo) en una criatura excepcional. Este trayecto de lo normal a lo extraordinario es de capital importancia que lo anotemos bien, pues revalida nuestra tesis de que para Cernuda todo lo extraordinario del mundo pertenece al mundo, surge de él, es decir, que no procede del cielo y de sus dioses, aunque nos dé algunas veces la impresión contraria. La divinidad es para el poeta una simple metáfora a menudo expresada por él como aquello donde se anulan los deseos, lo cual es también la idea que tiene el poeta de la muerte, además de ser ésta recompensa para el poeta como ser inaceptado por la sociedad.

Desde el punto de vista del lenguaje, es de suma importancia también que advirtamos de qué manera la estrofa desencadena una información intrigante, que se va concentrando, como en espiral, desde la mera insinuación («insaciable, insaciable» -¿quién?-), la perífrasis poética para presentarnos sólo el pie desnudo, luego otra insinuación por la que nos da a entender aquella condición semidivina del personaje; vuelta a otro detalle (el cabello agitado por el viento), una nueva comparación de carácter mitológico y, por último, la idea central, de la estrofa y de todo el poema, que se viene a resumir en que el joven y bello marino ahogado en el mar despierta en el poeta la necesidad de explicarse su propio deseo insatisfecho hacia aquél, cuando vivía, como el destino fatal que poseen las criaturas excepcionales de sólo hallar la liberación en la muerte. Todo el resto del poema es, en realidad, una recreación a cuanto se ha dicho en la estrofa primera, la cual actúa, pues, como el motivo de una composición musical<sup>168</sup>. Se añaden a la recreación fragmentos de recuerdos, nuevas imágenes de una extraordinaria belleza, que sirven para serenar al lector, como el propio poeta ha de serenar su angustia, y un final que lleva otra vez la idea central, sólo que más explícita:

Qué desiertos los hombres,  
Cómo chocan sin verse unos a otros sus frentes de vergüenza  
Y cuán dulce será rodar, igual que tú, del otro lado, en el  
olvido.  
Así tu muerte despierta en mí el deseo de la muerte,  
Como tu vida despertaba en mí el deseo de la vida.

Es característico también de la poesía de Cernuda este cerramiento ideológico, aunque con frecuencia aparece en forma de una nueva metáfora o de una nueva imagen sugerente.

Como primera conclusión a la observación del estilo y de toda la estructura formal, señalaremos el carácter alusivo de las expresiones de Cernuda, el esquivamiento sistemático de la expresión directa, que cumple aquella función de hacer el estilo lo más persuasivo posible; a ello hay que unir la recreación constante del tema principal (toda la obra de Cernuda es en realidad una recreación del enfrentamiento agónico que él

mismo llevó al título general de su obra entre la realidad y el deseo) en múltiples variaciones. La analogía con una estructura musical supone un verdadero reto que se hace a sí mismo el poeta, pues con la escasez de elementos conceptuales que maneja, toda prolongación del tema ha de hacerse a través de imágenes, lo cual es mucho más difícil que su análogo musical, donde ciertas reglas de armonía y de instrumentación permiten extraer cantidades muy considerables de variaciones a un tema elegido como principal. Elegiremos nosotros, como modelo de perfección en ese duro desafío del poeta, una estrofa intermedia del poema que nos ocupa:

Las gracias vagabundas de abril  
Abrieron sus menudas hojas sobre la arena perezosa.  
Una juventud nueva corría por las venas de los hombres  
invernales;  
Escapaban timideces, escalofríos, pudores  
Ante el puñal radiante del deseo,  
Palabra ensordecedora para la criatura dolida en cuerpo y  
espíritu  
Por las terribles mordeduras del amor,  
Porque el deseo se yergue sobre los despojos de la tormenta  
Cuando arde el sol en las playas del mundo.  
Mas ¿qué importan a mi vida las playas del mundo?  
Es ésta solamente quien clava mi memoria,  
Porque en ella te vi cruzar, sombrío como una negra aurora,  
Arrastrando las alas de tu hermosura  
Sobre su dilatada curva, semejante a una pomposa rama  
Abierta bajo la luz,  
Con su armadura de altas rocas  
Caída hacia las dunas de adelfas y de palmas,  
En lánguido paraje del perezoso sur.

La explicación semántica de este dolorido acto de creación es lo que finalmente nos importa. Hemos visto que en realidad la lectura es un proceso deductivo en cadena a partir de alusiones y sugerencias, con lo cual, al ser la deducción un esfuerzo que ha de poner el lector, en su afán de encontrar la coherencia de las ideas que se le despiertan, consigue el poeta ganarnos como co-autores. La recreación del tema en sus hermosas variantes sería como una recompensa al esfuerzo, y un descanso a la vez, cuya función aún más profunda es ahondar nuestro convencimiento de las cosas que allí se dicen. El remate conceptual del poema, finalmente, es como una abierta sinceración del autor que de nuevo intenta ganarnos, ahora por el efecto de la sinceridad misma (lo que la retórica clásica situaba al principio como simple protesta de incapacidad artística). El fondo ideológico del texto que ya teníamos medio organizado por cuenta propia, aparece entonces como si fuera nuestra propia conclusión. En virtud de este delicado mecanismo hemos venido a aceptar nada menos que lo

siguiente: la existencia humana es un trágico conflicto del que sólo se escapa con la muerte, la cual, aunque parezca paradójico, es la única recompensa, la única liberación, la única respuesta. Algunos seres humanos son privilegiados de un modo especial por ese conflicto insoluble, en tanto su deseo es especialmente intenso. La belleza y la poesía surgen de ellos, y así se convierten en semidioses, razón por la cual serán aún más incomprendidos y perseguidos de la sociedad.

Naturalmente, no vamos a plantear las posibles alternativas diferentes a esa explicación del mundo, pues las hay para muchos puntos de vista. Si acaso esbozar una, como ejemplo, desde la perspectiva de la libertad. Tal sería que los hombres podemos llenar el espacio del mundo con acciones libres -aunque algunas nos cuesten la muerte-, con tal de transformar ese mundo, en lugar de rehuírlo, en lugar de distanciarnos de él. En cuanto a la insatisfacción de los deseos, también entraría su solución objetiva en las posibilidades de la nueva sociedad que hemos de construir. Por lo demás, hay que rechazar de plano la insidiosa implicación que lleva el otro esquema ideológico latente, según la cual los sentimientos de los poetas son superiores a los del resto de los mortales. Si así fuera, el resto de los mortales no podríamos gozar la poesía. En cuanto a la belleza, no tiene por qué ser necesariamente el resultado de nuestras frustraciones. Nadie lo ha demostrado<sup>169</sup>. Y en cuanto a la muerte, no sé lo que es, no me interesa. O bien, es igual que la vida.

## II

En la segunda parte de este trabajo vamos a intentar algo que tampoco se ha hecho nunca de una forma ordenada (al menos no lo conocemos), como sería describir algunas contradicciones de esta poesía, siguiendo el principio dialéctico de que el motor de toda realidad son sus propias contradicciones, y que la realidad se estanca cuando las contradicciones no se superan.

En modo alguno me predispongo contra la obra de Cernuda, en lo que concierne a sus contradicciones. Tan sólo diré que me preocupa este tema, porque el aire que emana de sus versos me llega a veces como primavera, a veces como aroma de una muerte exquisitamente maquillada. (Uno de los libros de Cernuda se titula *Vivir sin estar viviendo*).

Un hecho es notorio entre los que han leído esta obra con intensidad, especialmente Philip Silver, Octavio Paz y Juan Goytisolo<sup>170</sup>. Ninguno de ellos se atreve a pronunciarse sobre el dilema Cernuda

reaccionario-Cernuda revolucionario, y conste que la necesidad de este dilema nace de la preocupación del poeta por el tema de la revolución<sup>171</sup>.

El que más se acerca es el último de los críticos mencionados, pero sólo se atreve a sugerir, en una expresión indirecta, la posibilidad de que la obra del poeta sea desalienante, y, como tal, una contribución a la revolución. ¡Y tanto que lo sería! Lo malo es que se trata, como decimos, de una vaga e indirecta implicación: «Cernuda nous offre une vérité



poétique qui ne tient pas compte, cela va sans dire, des nécessaires compromis et des tactiques de l'action politique (qu'il ne comprit jamais); mais si politique et poésie peuvent avoir des buts communs (la désalienation de l'homme, par exemple), leur rayons d'action respectifs ne coïncident pas forcément [...]»<sup>172</sup>. Octavio Paz, en el estudio citado, no pasa de aplicar los términos subversión, o subversivo, en el sentido de darles la vuelta o combatir ciertos valores tradicionales de nuestra sociedad. Como quiera que ambos críticos saben muy bien lo que es la revolución -y no forzosamente un marasmo callejero-, las distancias que toman ante este problema inducen a sospechar que su pronunciamiento sería más bien negativo en orden a la aportación revolucionaria de esta obra. Silver no llega a hacer un planteamiento político, pero se adentra varias veces en cuál es la función de la poesía de Cernuda, el para qué sirve. Esto, bien mirado, incluye y amplifica la cuestión política. Pendiente de las propias declaraciones del poeta, quien siempre sintió una gran preocupación por justificar teóricamente la existencia de la poesía y, por ende, de la suya propia, distingue el crítico inglés dos prerrogativas: una correspondiente a la época de juventud, otra a la madurez del poeta. La primera es una prerrogativa de sacrificio. El poeta es inmolado por la sociedad como si de un demonio se tratara. La poesía se reduce a un soliloquio simbolizado por el surtidor de la fuente, que es expresión a un tiempo de muerte y renacer. Se trata, por consiguiente, de un acto de íntima satisfacción que no llegó a descubrirle lo que a Machado («Mi soliloquio es plática con este buen amigo / que me enseñó el secreto de la filantropía») <sup>173</sup>. En menos palabras, Cernuda responde al desprecio de la sociedad con su propio desprecio. Una de las situaciones conflictivas que no superó nunca.

La segunda prerrogativa, según Silver, se acerca más a lo que sería una función social, aunque desde una altura casi metafísica. Está tomada de unos versos del poeta, que voy a citar desde una estrofa anterior a la que cita el inglés:

En cualquier urbe oscura, donde amortaja el humo  
Al sueño de un vivir urdido en la costumbre  
Y el trabajo no da libertad ni esperanza,  
Aún queda la sala del concierto, aún puede el hombre  
Dejar que su mente humillada se ennoblezca.  
Con la armonía sin par, el arte inmaculado  
De esta voz de la música que es Mozart.

Si de manos de Dios informe salió el mundo,  
Trastornado su orden, su injusticia terrible;  
Si la vida es abyecta y ruin el hombre,  
Da esta música al mundo forma, orden, justicia,  
Nobleza y hermosura. Su salvador entonces,  
¿Quién es? Su redentor, ¿quién es entonces?  
Ningún pecado en él, ni martirio ni sangre<sup>174</sup>.

Llama Silver a esta declaración «función unitiva de la poesía», y añade: «Cernuda confiere una trascendental importancia a los creadores de arte. Son los salvadores del mundo»<sup>175</sup>. Yo añadiría -y esto es lo doloroso-, pero sin el mundo. El poeta, en efecto, niega toda posibilidad de liberación fuera del arte y los artistas, lo cual es negar que las fuerzas sociales puedan salvarse a sí mismas y hacer más justo el mundo. El tamaño metafísico que adquieren en esta visión la Injusticia, el Desorden, la Ruindad humana, hacen impensables toda salida por mano de los que no somos ni dioses ni artistas. Pero lo chocante de esta casi infinita vanidad del poeta es que lo haya dicho de una forma tan hermosa, pues así parecerá verdadero. El condicionamiento ideológico de su obra será un fardo muy pesado a partir de *Como quien espera el alba* (1941-1944), es decir, en todo el período de madurez. Tras la toma de postura ante la guerra y la valiosa denuncia que representó *Las nubes* (1937-1940), el cantor se irá haciendo cada vez más ideólogo, cubriendo el ciclo narcisista a la manera de Proust. Los recuerdos, las nostalgias, ocuparán cada vez más espacio, y con ellas la necesidad de justificar la contradictoria soledad de toda su existencia. Vino por fin el cuestionamiento del ego del poeta en *Con las horas contadas*, gracias sobre todo al encuentro fecundo con el amado de «*Poemas para un cuerpo*», que puso al descubierto la idealidad de muchos de sus demonios, nacidos de una pura reserva mental, del miedo a entrar en el mundo de los otros<sup>176</sup>. Saltó por los aires la dicotomía amor/deseo que recorre toda su obra, y según la cual el primero es negativo y esclavo, y el segundo luminoso y libre. Esta distinción, hija de una antigua repugnancia temerosa a la carnalidad, que ha enseñoreado la mística de varias religiones, desaparece en el acto mismo del amor. Pero fue lástima que este descubrimiento durase tan poco, pues la pérdida del amado, antes que dejarle al poeta una nueva confianza en la materia, arrancó de su fondo el ingrediente religioso que había:

Tantos años vividos  
En soledad y hastío, en hastío y pobreza,  
Trajeron tras de ellos esta dicha,  
Ttan honda para mí, que así ya puedo  
Justificar con ella lo pasado.

Por eso insisto aún, Señor, por eso vengo  
De nuevo a ti, temiendo y aun seguro  
De que si soy blasfemo me perdonen:  
Devuélveme, Señor, lo que he perdido,  
El solo ser por quien vivir deseo<sup>177-178</sup>.

Por fortuna, este idealismo religioso se quedará unas estrofas más adelante sin su atributo, es decir, en idealismo puro:

Lo raro es que al mismo tiempo  
Conozco que tú no existes  
Fuera de mi pensamiento<sup>179</sup>.

Ocurre que el tránsito de la materia gozosa a la divinidad y finalmente al pensamiento puro, resulta demasiado tortuoso, y por eso se percibe en la lectura como una larga y enojosa justificación. Uno ha de prescindir de todo ese lastre mental aunque cada vez resultará más difícil. En el último libro, *Desolación de la quimera* (1956-62), las arremetidas del poeta contra sus colegas (bien es verdad que el Parnaso siempre ha sido un avispero maldito), contra su patria, contra la lengua misma que ha tenido que usar en este mundo (él, que debe la mitad al menos de su obra al destierro y toda entera a la lengua castellana; que tantas veces anteriores deseó volver; que invocaba la palabra andaluz, e hizo de su infancia el único tema no contaminado de sus versos), no han de tenerse en cuenta. Ante todo ello se siente la necesidad de regresar a su primera poesía, perfecta, ella sí, como ejercicio de armonía donde el tema es cualquiera y la gracia del lenguaje asume en cambio la realidad en éxtasis de la materia. Eso sí parece más liberador, pues corresponde al hombre crecer en el goce de las cosas bellas, y es primera de todas la lengua que acarrea con los siglos la historia de un pueblo. Así, de aquella égloga del año 27, tallada en el más fino cristal de Garcilaso, recordaríamos:

Tan alta, sí, tan alta  
En revuelo sin brío,  
La rama el cielo prometido anhela,  
Que ni la luz asalta  
Este espacio sombrío  
Ni su divina soledad desvela.  
Hasta el pájaro cela  
Al absorto reposo  
Su delgada armonía.  
¿Qué trino colmaría,  
En irisado rizo prodigioso  
Aguzándose lento,  
Como el silencio solo y sin acento?  
Sólo la rosa asume  
Una presencia pura  
Irguiéndose en la rama tan altiva,

O equívoca se sume  
Entre la fronda oscura,  
Adolescente, esbelta, fugitiva.  
Y la rama no esquivada  
La gloria que la viste  
Aunque el peso la enoja;  
Ninguna flor deshoja,  
Sino ligera, lánguida resiste,  
Con airoso desmayo,  
Los dones que le brinda el nuevo mayo180.

### III

Sé que algunos pensarán que me he excedido notablemente al tratar los grandes temas cernudianos con la óptica de una lectura personal, en estos tiempos en que al tono tradicional de la crítica española -incienso o pólvora- ha sucedido un formalismo cientifista no menos encubridor de actitudes, al fin y a la postre, tan personales como la que yo he intentado descubrir. Acostumbrados al veredicto o al silencio, algunos también se preguntarán cuál es, en definitiva, el movimiento principal de mi ánimo frente a la poesía de Luis Cernuda. Para los que tengan esa curiosidad -no seamos hipócritas, la cultura burguesa se mueve a impulsos de simpatía o antipatía- diré que justamente ni lo uno ni lo otro, sino que unas veces me entusiasma y otras llegaría a decir que me repugna, sin importar por dónde abra este libro insólito que es *La realidad y el deseo*. Era en suma lo que yo pretendía decir desde un principio, aunque he debido equivocarme el orden más efectivo de decirlo, si en todo lo que antecede va la explicación, torpe y enrevesada a no dudarlo, de lo que ahora digo sin más.

Toda poesía desprende una especial vibración, cuya onda se capta o no se capta; en las personas «cultas» depende del esfuerzo que se haga las más de las veces, pues ya se ha visto que no se accede a la armonía así como así. La salida de los músicos al escenario, el templado de los instrumentos, y hasta el hecho de haber pagado una entrada, predisponen. En poesía esto es más difícil, pues partimos casi siempre de la aberración que significa leer en soledad y en silencio un libro de versos. Tan aberrante que la inmensa mayoría de las personas no lo hace. Pues bien, parece notorio que la poesía de Cernuda constituye un acabado ejemplo de esta manera de proponerse. Hasta esa sutileza de escribir todos los comienzos de verso con mayúscula, a la antigua usanza, representa una marca que posee el valor de diferenciar los versos, pero que sólo percibe el que lee. Por lo demás, es claro que se trata de una poesía para

solitarios. Alguna vez se ha dicho esto, pero yo añadiría, desde esa indemostrable sensación de mi lectura al menos, para solitarios que además sean poetas. La enorme insistencia del autor en justificar su vida huraña como poeta en un mundo que odia y persigue a los poetas, constituye posiblemente un mensaje de consolación para quienes se sientan en lo mismo, un subtexto cifrado para ellos. Como además nos consta, y también se ha dicho, que Cernuda discurre como un río secreto en la admiración de los jóvenes poetas, no es raro que de siempre haya sentido preocupación, mezclada con curiosidad, por cómo y qué ha podido prender de tal manera en una generación literaria. Esto explicaría también la escalada de este escritor entre los del 27 hasta ponerse casi en cabeza. Deliberadamente utilizo esta jerga deportivo-literaria, pues estoy seguro de que así acierto mejor a decir lo que vanos circunloquios academicistas dirían igual, sólo que más largo.

Desde la cáscara del asunto -y sigo pensando que ahora se me va a entender mucho mejor-, pienso que el atractivo de este poeta se debe también a una suma de cualidades raras, que se dan dentro y fuera de la obra. Habría que ir analizando: benjamín de la Generación del 27; rebelde indiscriminado, sufre doble destierro (el de su soledad y el de la Guerra Civil); homosexualidad; su texto sugiere una fuerte identidad entre el hombre y el poeta (efecto siempre falaz: los hombres poseen toda clase de mezquindades y virtudes distintas de las de sus versos); adscripción poco profunda al surrealismo; muy llamativo por la radicalidad de sus dictámenes acerca de la sociedad, la patria, la familia, el coito; aunque sin perder nunca lo que llamaríamos ecuanimidad y decoro estilísticos; perseguido, ignorado o desdeñado, esto último incluso por los poetas del compromiso social de los años 50-60; rescatado al fin como nuestro más europeo de los poetas (entre todas sus dependencias o afinidades con Eliot, Pound, Laforgue, Reverdy, no se me diluye la sensación de estar leyendo a otro Rilke, acaso por la analogía, en contraste, de la exaltación del deseo frente al amor -Cernuda-, con la preservación de la virginidad femenina -Rilke-, junto a otras cosas); poeta que en la mayoría de su obra resulta muy poco memorizable, debido principalmente a que rompe a menudo la unidad melódica del verso, hecha en castellano de grupos fónicos, por sus muchos encabalgamientos; testimonio de los más sombríos de la guerra; fugazmente adherido al comunismo en 1930; ateo militante hasta las insinuaciones de su última época; capaz de decir que la muerte es la libertad...

Podrá parecer frívola esta enumeración, pero así intentaba preparar el terreno para una última apreciación, que ya no es de lector, sino de análisis de la cultura, que también se ha colado en estas páginas. A mi entender, Cernuda pone definitivamente en crisis el culto a la personalidad del autor, el cual, en nuestra tradición individualista, acaba situándose delante de la obra. Y lo pone en crisis por la extraordinaria y perturbadora presencia de alguien que quiere ser el hombre Luis Cernuda por todas partes en su propia obra; por la agobiante y contradictoria actitud del hombre, repito, intentado convencerse y convencernos en todo momento de que él y el que escribe son la misma cosa. Por eso están tan involucrados el uno y el otro en la historia de nuestra poesía de los últimos años, porque, una vez más, también nuestros críticos y nuestros poetas jóvenes se han aferrado, de una forma sospechosamente

intensa, al espejismo hombre-poeta. Muy poco ha evolucionado nuestra cultura, pese a tanto izquierdismo de salón como se prodiga, si no somos capaces de erradicar de una vez un prejuicio tan grave. Hay que reconocerle a Luis Cernuda la extraordinaria habilidad que tuvo en deseñar su muerte como poeta. Era la mejor manera de conseguir la mitificación de su figura como hombre. Por mi parte, y a pesar de las discrepancias que he manifestado con su envolvente ideología, prefiero al poeta, al ser que, como todos los grandes escritores, emborronaba una y otra vez, siguiendo el misterioso dictado de una sociedad que le pertenecía, aunque él la negara, y de una lengua que no le pertenecía, aunque él creyera que sí. Galaroza, Julio de 1977.

La estructura del «Quijote»  
Estudio preliminar 181

Noticia del autor

El 26 de diciembre de 1974 moría Knud Togeby en accidente de automóvil, junto con su mujer. En esta circunstancia, siempre absurda, dejaba la vida a los cincuenta años de edad, en plena madurez profesional y cuando su propio método empezaba a dar fruto en otros investigadores más jóvenes. Se rompía así un importante eslabón entre la antigua escuela de Copenhague y las modernas tendencias de la lingüística danesa, unida, a través de él, a los resultados de la lingüística norteamericana. Es fácil imaginar cuánto supone para las ciencias del lenguaje en general, y para las románicas en particular, la pérdida de una figura como la de este hombre. Sirvan estas páginas de homenaje, aunque pequeño, a su vida y a su obra; en especial, a sus aportaciones en el campo de los estudios hispánicos.

Más de un centenar de títulos componen la bibliografía de Knud Togeby, entre los cuales hay ocho libros, alrededor de cincuenta estudios gramaticales y literarios de cierta extensión, y otros tantos artículos de vulgarización, a los que Togeby, como todo investigador de verdadera talla, no hacía escrúpulos. De sus ocho libros, sin duda el más conocido en el ámbito de la romanía es su tesis *Structure immanente de langue française*, de 1951, segundo asalto que hacía a la lengua del país vecino (el primero, *Fransk grammatik*, 1948), y no sería el último, pues deja inédita una nueva gramática francesa, escrita en francés, como la segunda. (En francés igualmente están sus dos libros dedicados a temas españoles, de los que hablaremos después). De sus artículos sorprende tanto la fecundidad como la variedad. Desde el neutro rumano o el infinitivo

personal portugués, pasando por la lírica danesa o por otros temas escandinavos, hasta llegar a Anouilh o a Sartre, todo entraba en su honda curiosidad. Era además editor de Viggo Brondal y de Hjelmslev. Y todo entre 1943 y 1968, es decir, en sólo veinticinco años, la mitad de su vida.

Continuador del método de Hjelmslev -uno de los padres legítimos del estructuralismo-, y principalmente de sus Prolegómenos, Togeby llevó a la práctica el sistema de aquél, pero sin el abuso terminológico de los estructuralistas más recientes. Deja también una notable escuela de seguidores, algunos de los cuales se ocupan preferentemente del español, tales como Skydsgaard, del que está a punto de aparecer un monumental estudio sobre nuestro infinitivo, y Poul Rasmussen, que ha culminado una tesis de ochocientas páginas acerca del subjuntivo.

Más mencionado que conocido en España, Knud Togeby dio sin embargo un libro muy notable al estudio de nuestra lengua y otro a nuestra literatura. El primero, *Mode, aspect et temps en espagnol* (136 pp. 1953), suponía una aportación original y rigurosa al entendimiento, siempre difícil, de esos tres morfemas verbales del español, y creo que de forma especial respecto al modo subjuntivo. Pocos trabajos, ni anteriores ni posteriores, pueden comparársele en sencillez y en penetración, dos cualidades que por desgracia no suelen marchar juntas en esta clase de investigaciones. Libro, en fin, al que muchos gramáticos se refieren, pero muy mal conocido en realidad (prueba de ello es que ni siquiera está traducido), y que incluso ha sido acusado de intentar aplicar al español los esquemas del francés, lo cual es absolutamente incierto. Pero de él nos ocuparemos seguramente en otro lugar.

El segundo libro, *La composition du roman «Don Quijote»* (1957), es éste que hoy se ofrece al público español con el título de *La estructura del «Quijote»*, por las razones que luego aduciré. Su posición ha sido entre nosotros aún más desairada, si cabe, que la del anterior, pues tratándose de un tema tan capital de la literatura española, y no precisamente escrito en un lenguaje tecnicista ni siquiera para el lector medio, no se comprende bien por qué sólo algunos cervantistas tienen conocimiento de él<sup>182</sup>.

A todos estos motivos se une otro, para mí decisivo: la vigencia del método, estructuralista en líneas generales (pero sin empacho alguno de terminología y científicismo), aplicado a un tema literario de la dimensión del Quijote. Creo que ante una cuestión tan debatida como el estructuralismo, y si es útil o no a la literatura, merecía la pena conocer de cerca el trabajo de Knud Togeby.

Libro, método y teoría

No es que todo sea original en este trabajo (ello sería poco menos que imposible tratándose del Quijote), pero sí algunos detalles que estimo de gran agudeza y, sobre todo, la totalidad del punto de vista, que responde,

para mayor precisión, a parte del método de la lingüística estructural aplicado a un texto literario. Pero no lo advierte así el autor, ni expone las bases teóricas de su análisis, tal vez por estimarlo innecesario en el ambiente científico en que lo lleva a cabo, y hasta es posible que por un exceso de pudor el lingüista metido a crítico literario. Se aprecia de inmediato, no obstante, el rigor de una mente acostumbrada a pensar en niveles y en oposiciones gramaticales, que tal vez no podría discurrir de distinta manera sobre cualquier otro objeto, aunque se lo propusiera. Máxime tratándose de una novela, que al menos desde un cierto ángulo puede ser considerada como texto y, luego, además, como relato. Digo esto porque todavía en 1957 es posible que no se sintiera la legitimidad del método lingüístico aplicado al hecho literario, como más tarde, unos diez años, llegaría a garantizar la semiología moderna. Y no es que la escuela de Copenhague careciera del concepto de función, ni muchísimo menos, sobre el cual se asienta la teoría social del signo, sino que no se produciría hasta época bien reciente ese verdadero salto cualitativo que ha supuesto la aplicación del método lingüístico a las demás tareas de las llamadas ciencias humanas.

También se echa de ver en seguida la seguridad con que se mueve Togeby (frente a la inseguridad disfrazada de sutileza a la que estamos tan acostumbrados en otros autores), gracias a la teoría que sustenta su análisis, y no su «interpretación», del Quijote. Él mismo lo da así a entender, pues reserva para su trabajo la primera palabra, y para los de otros, la segunda.

Nuestra tarea consistirá principalmente en ordenar el sistema teórico subyacente al análisis de Togeby, viendo cómo se ajusta, casi perfectamente, a lo que modernos investigadores del relato (Barthes, Greimas, Todorov, etc.) han resuelto como más seguro en esta delicada rama de la teoría literaria actual. También lo confrontaremos con otros no tan modernos, como Lukács y... ¡como el propio Cervantes! Aunque sobre este último poco podremos añadir a lo que Togeby mismo dice y aclara. No deja de resultar halagador para nosotros, los españoles, que una vez más un investigador extranjero diga: «La grandeza de Cervantes es tal [...] que no solamente creó la novela moderna, sino que también previó, por así decirlo, toda la literatura moderna», con lo cual se calmaría el hambre del gusanillo patriótico. Pero hay que saber por qué, y por qué no es una mera opinión, sino algo más. No andamos sobrados los españoles de que se nos demuestren los valores ésos cuyas grandeza retórica y triunfalista en verdad nos tiene aturcidos, hoy más que nunca. Nada pues de chovinismo, sino ver de contribuir acerca de nuestro ser histórico, dándole algún impulso al tema del Quijote (ciertamente demodé entre la juventud), y al de su enigmático autor, lo cual siempre ha sido como ponerse a cavilar en qué somos los españoles, qué hemos sido y qué pintamos todavía en el mundo, con tanta locura y tanta genialidad<sup>183</sup>.

Knud Togeby no emplea en ningún momento la palabra «estructura», ni la palabra «sistema», que deben ser para él de uso exclusivamente lingüístico-teórico. En cambio utiliza «arquitectura» y «composición» -el título mismo-, que podrían resultar una pareja equivalente a los dos términos primeros, en razón de esta ausencia. Es decir, se trataría del mismo esquema de la teoría transvasado al análisis literario, con distinta



denominación. Por desgracia, hay varias ocasiones en que «arquitectura» y «composición» más parecen sinónimos en el discurso de nuestro autor. No es que no distinga entre «estructura» y «sistema», o sus nociones respectivas, como hoy hacemos; más bien se trata de una cierta inseguridad a la hora de poner nombres en una época (1957) en que estos «trasplantes» no eran del todo bien vistos. Acaso, simplemente, por no engordar la confusión terminológica en una disciplina -la teoría literaria- que contaba con un léxico más o menos inadecuado, pero reconocido. Esto, desde luego, apenas resultaría hoy defendible. Pero entonces sí. Parece claro que Togeby entiende por «composición» lo que otras veces se ha llamado «estructura externa», esto es, la mera disposición de las partes en el conjunto, con sus distancias, correspondencias, paralelismos, simetrías, etc., a todo lo cual llamamos hoy sistema, tanto si se trata de la forma de la expresión como de la forma del contenido. Le falta, pues, la explicación de esa forma, la relación de sentido entre esas partes, es decir la función significativa, a todo lo cual llamamos estructura a secas o, si se quiere, estructura significativa, que en realidad es una expresión redundante. Lo que ocurre es que el mismo Togeby no puede evitar continuamente preguntarse por el sentido de todas las determinaciones formales que encuentra, y es por lo que el resultado de su estudio es mucho más una estructura -en sentido actual- que una composición. Por estas razones, que iremos matizando a partir de ahora, no hemos dudado en cambiar el título a la hora de traducir todo el trabajo, a pesar de que, tal como queda, La estructura del Quijote, coincide con el de un artículo de Américo Castro (publicado originalmente en «Realidad», II, 1947, y luego recogido en Hacia Cervantes, Madrid 1957). Dicho sea de paso, no es fácil imaginar desde qué perspectiva pudo don Américo llamar «estructura» a lo que ve del Quijote en el citado artículo, pues el sugestivo pero enmarañado proceso mental y expresivo de tan insigne cervantista bien lejos está de una noción mínimamente estructural, entonces como hoy<sup>184</sup>. Lo fundamental es que Togeby distingue con toda claridad los hechos que se producen de una forma sistemática y a distintos niveles, de su sentido o función. Este sentido viene dado por la relación entre elementos pertenecientes a un mismo nivel o entre niveles diferentes. Con todo ello, tenemos las bases del método estructural.

Togeby parte y regresa siempre a la forma del relato, la articulación de la anécdota, que es el primer nivel. Barthes lo llama «nivel actancial»; Todorov, «sintaxis del relato», y nosotros lo venimos llamando «sintagma narrativo». Posee su propia lógica, su sentido interno. Pero en el instante en que buscamos la conexión de este sentido con un sentido más amplio, esto es, la relación que trasciende de la anécdota hacia unidades superiores de la significación, nos situamos en el segundo nivel: «integrativo» en Barthes, «semántico» en Todorov, «paradigmático» en nosotros<sup>185</sup>. El primer valor paradigmático es el significado de la anécdota no directamente expresado en el texto (aunque puede estarlo, por añadidura), y es lo que Togeby llama todavía la «intención» del autor. La expresión nos parece poco exacta, pues no siempre el autor es consciente de todo los valores paradigmáticos de su argumento, y en Cervantes ha sido siempre una cuestión altamente polémica, sólo que planteada de muy diversas y confusas maneras. Otros valores paradigmáticos son todos los

demás sentidos que no pertenecen a la anécdota en sí: morales, filosóficos, psicológicos, religiosos, etc., los cuales pueden ser reducidos a un solo punto de vista: el histórico-social, según sea la perspectiva diacrónica o sincrónica. Hay que decir en seguida que estos otros valores no desprendidos directamente de la anécdota pueden revalidar o contradecir lo que la anécdota signifique desde la misma consideración moral, filosófica, psicológica, religiosa, etc. Que en esto radica la esencia de la contradicción o de la ambigüedad semántica que muchas veces se instituye como centro de la obra. Y que esto puede alcanzar o escaparse de la conciencia del autor.

Un ejemplo de perfecta integración de la anécdota en el sentido global de la obra, y claramente construido por su autor, nos lo presenta Togeby al advertir que Cervantes empleó la misma palabra «tropezar» para cuando Rocinante y su caballero dan en tierra varias veces a lo largo de la novela, y para cuando el mismo Cervantes, hacia el final, habla de la caída, el desprestigio, de las novelas de caballería.

Hay, por consiguiente, un tercer nivel, que pertenece al narrador, que expresa el grado de conciencia y de participación directa del autor-hombre en el sentido de su obra. (Lukács lo llama ironía). La interrelación entre los tres niveles del relato, y las varias posibilidades de acuerdo o desacuerdo que haya entre ellos, es lo que caracteriza al relato moderno, precisamente desde el Quijote, es decir, desde que Cervantes puso a dialogar a sus dos personajes a lo largo de un camino de acción, estando ellos de acuerdo, o no, con lo que hacían, con el mundo en que se movían, o con las opiniones del autor (primero, segundo y tercer nivel). Creó así Cervantes al héroe moderno, o héroe problemático, como quiere Lukács, en busca de la autenticidad de unos valores en un mundo degradado (la España contrarreformista y autoritaria, decadente y mísera) y de una forma degradada, inauténtica (el ejercicio de la caballería andante en un época en que era puro remedo de lo que fue).

Como se ve, todo se reduce a una doble articulación del sentido, que, desde otra teoría, no hace más que reproducir el modelo lingüístico de Martinet, trascenderlo al ámbito de la narración; y de una confrontación del resultado con la ideología personal del autor. A su manera, Togeby se basa también en esta doble articulación, en estas dos niveles fundamentales (el tercero, el del autor, puede ser eliminado del análisis, si se quiere), pues aparte de sus muchas formalizaciones, es decir, abstracciones del sistema, habla otras veces de «arquitectura secreta» y «tema oculto», que aluden a la significación no explícita, al paradigma. En otra ocasión promueve la oposición eje mecánico o material / centro orgánico o espiritual, que siendo sin duda una metáfora de carácter científico, refleja muy de cerca nuestro sistema / estructura y se aproxima a nuestro sintagma / paradigma.

Otro ejemplo sería la explicación de por qué Cervantes no se quiere acordar del nombre del lugar donde residía su hidalgo. El sitio de este hecho en la anécdota es sencillamente el de punto de partida, no muy explícito, que se corresponde con todas y cada una de las veces que don Quijote regresa a su aldea, cuyo nombre seguimos ignorando. Estamos en el primer nivel. Sin salirnos de él, todavía se puede encontrar una cierta explicación, como sería la de mantener la esperanza del lector en que

alguna vez se nos revele el nombre del lugar. Visto que ello no sucede, la incógnita cambia de nivel inmediatamente en sentido ascendente. Hay que buscar la explicación en el segundo, el paradigma. Cualquier investigador la podía haber encontrado, pues hay elementos suficientes de donde sacarla a lo largo de la novela, pero nos encontramos con que Cervantes (tercer nivel) la aclara explícitamente, según la cita que recoge Togeby: se trata de vincular al héroe con la fama de Homero, disputado por siete ciudades. A partir de aquí, otros factores latentes del paradigma, se aclaran: la función paródica de toda la novela, el carácter mágico del número siete, etcétera. Pero, repetimos, no siempre el autor guarda la llave de la significación. Y, a veces, aunque crea que la guarda, es falsa.

De distinta naturaleza es lo que Togeby llama en cierto momento «la estructura secreta» del Quijote, pensando en los que creen que Cervantes construyó una especie de laberinto de relaciones internas en la obra, donde la mayoría nos perdemos. La cuestión entra en la polémica acerca de si Cervantes era un genio inconsciente, intuitivo, o, por el contrario, un arquitecto finísimo, calibrador al máximo de todos los vínculos, secretos o no, de su obra. Desde luego la posición de Togeby está muy cerca de la segunda posibilidad, pero él mismo rechaza la exageración respecto a ciertos detalles, y prefiere justificar las conexiones a través del tema o la ideología. Este procedimiento posee tal vez demasiada amplitud, un detrimento del rigor. No es difícil, pensarán algunos, encontrar un camino cualquiera para unir dos puntos en unidades tan extensas como, por ejemplo, el tema amoroso o el tema literario, con sus múltiples tonalidades. Así llega incluso a explicar, por su sentido, la inserción de El curioso impertinente, contra la opinión del propio Cervantes manifestada a través de Sansón Carrasco.

Lo que nos interesa ahora es que, a pesar de que haya algunas exageraciones, el análisis de Togeby deja prácticamente inservible la leyenda del Cervantes genio inconsciente, cuyo paladín fue sin duda Unamuno. Leyenda que acabará ocurriéndole como a la otra más antigua, la de «ingenio lego», inculto, que ya no tiene ningún vigor. No se crea por eso que Togeby abre una nueva perspectiva ante el Quijote. Más bien la cierra, pues la tendencia a ver un conjunto armónico en la novela es bastante anterior a él, si bien no rebasa la frontera de nuestro siglo 186. Dos modelos narrativos hay esbozados en el análisis de Togeby, según los cuales la Primera Parte del Quijote correspondería al de una composición anecdótica que busca ante todo divertir, entretener, incluso con algo de intriga en sentido moderno, pues son muchos los episodios inconclusos o las explicaciones que se van aplazando, conforme al antiguo modelo de la novela de caballería, o al de la novela italiana. En la Segunda Parte, por el contrario, casi todo está pensado en función de los personajes, como seres dotados de dimensión propia, al margen de la anécdota. Pero no son modelos puros, sino que es la totalidad de la novela la que presenta, por primera vez, una mezcla característica de interés anecdótico e interés psicológico, de donde procede a buen seguro la novela del XIX, como una gama muy amplia de matices al modelo mixto, y en bruto, de Cervantes. ¿Pero hasta qué punto Cervantes se daba cuenta de todo esto? No tendría tanto interés esta confrontación de la teoría con la práctica, si no fuera porque Cervantes hizo lo propio dentro de su novela. Existe un «Cervantes

estructuralista», vendría a ser la tesis de Togeby, si la pudiera formular en lenguaje de nuestros días. Un Cervantes a cuya preceptiva pertenecen expresiones tan actuales como «proporción de partes con el todo y del todo con las partes», «(hacer) un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros», y otras que Togeby cita con mayor oportunidad en su trabajo. Esta obsesión que tenía Cervantes por la coherencia interna de la obra permite a Togeby avanzar con paso firme, pues confía, y con razón, en que Cervantes no se pudo contradecir tan burdamente -muchos críticos miopes lo creyeron durante bastante tiempo- como para construir un relato descosido que nada tuviera que ver con su teoría. Ya hemos apuntado que hasta El curioso impertinente tiene para Togeby su lugar en la estructura. En cuanto al socorrido «desliz» del episodio en que Sancho monta sobre el asno que acaban de robarle, creo que la explicación que da Togeby es acertada. Pero creo más: que a Cervantes la llamada verosimilitud le preocupaba bien poco en el fondo, pues como todo narrador inteligente sabía que, al fin y al cabo, era cuestión de oficio, de trucar más o menos la «lógica» del argumento hasta llegar a un resultado digno de crédito, hecho a base de muchos detalles increíbles. Por eso despreció con toda su alma a Lope de Vega (aunque envidió su éxito comercial). Le preocupaba mucho más a Cervantes la coherencia del sentido interno de la obra que su mayor o menor realismo con respecto a una realidad, que, a fin de cuentas, nadie conoce. Ello explica también que las peripecias de la historia del cautivo sean contempladas por el mismísimo Don Quijote como «quimeras de la andante caballería», todavía en la Primera Parte, es decir, cuando no hay en el héroe indicios de secreta cordura. Es la ironía magistral de Cervantes la que se filtra a través de estos detalles, y también, justo es reconocerlo, la necesidad de entretener a un público ingenuo. De ahí a pensar que se equivocó, o que no se cuidó de construir bien su novela, media un abismo.

El estudio de Togeby desciende todavía más, aunque siempre ocultándonos los principios de su teoría, para llegar a lo que la semiología actual viene llamando la ideología de la forma. Dice: «la composición ilógica de los libros y de los capítulos tiene una función mucho más profunda en la novela de Cervantes. Se corresponde con la locura del héroe, con su imaginación invertebrada, o con los caprichos de Rocinante, si se quiere». Más aún, y ya dentro del texto, acerca de tan resbaladiza materia como es la significación del estilo: «En ninguna otra obra de la literatura europea la expresión de pensamientos tan sublimes se reúne con una descripción tan directa de las necesidades naturales del hombre, como una de las características más notables de la novela en su designio de expresar la inseparable dualidad de todas las cosas»<sup>187</sup>.

Finalmente, no ignora Togeby las posibles implicaciones de un pensamiento dialéctico en y sobre la novela, aunque pensamos que podía haber penetrado con mayor decisión en este camino. Así, cuando afirma que la locura es causa de la curación de Don Quijote; que la novela es en realidad la ejemplificación de dos clases de locura (la de don Quijote y la de Sancho), que juntas simbolizan la desdichada separación del cuerpo y del alma en el desarrollo de nuestra cultura; o que ambos héroes forman un contraste que a la vez es un parecido esencial.

Importa decir ahora que nunca hemos creído que el análisis estructural

tenga por fuerza que descubrir más y mejores portentos que otros puntos de vista ante una obra literaria. Pero sí que el orden y la seguridad con que procede bien merece la pena frente a muchos otros. También Togeby lo dice: «la discusión en torno a la intención, la psicología, y la filosofía de nuestra novela, hubiera ganado en interés si, de una forma sistemática, se hubiera tenido en cuenta la composición de la obra».

### Togeby y otros cervantistas

Joaquín Casaldueiro, P. Hazard y Américo Castro se diría que son los investigadores del Quijote de los que más cerca se siente Togeby, y por ese orden. Con los tres, sin embargo, tiene coincidencias y discrepancias. Ve en el libro de Casaldueiro (*Sentido y forma del Quijote*, Madrid 1949) el único que emprende una tarea similar a la suya, pero disiente de él en un punto fundamental: la idea del destino. Para Casaldueiro, la forma circular del relato expresa la existencia de un destino superior a los héroes, mientras Togeby defiende, muy al contrario, que toda significación de esta naturaleza en la novela tiende a poner a los personajes como autores de su propia fortuna. Volveremos sobre este punto más adelante.

No es cierto, como hemos reseñado poco más arriba, que Casaldueiro haya sido el único, antes de Togeby, en ocuparse de problemas de composición, aunque sí de un modo tan sistemático y tan extenso.

Del artículo de Américo Castro ya citado («La estructura del Quijote») y de otros trabajos de este autor, desprende Togeby la idea nuclear, aunque no para apoyarla, de que toda la estructura de la novela está en función del carácter de los personajes. Togeby la rebate, al menos en su rotundidad, y busca el contraste de otro tipo de composición que no deba tanto a la condición de los héroes. Este propósito es, en realidad, el que da aliento a todo su trabajo.

Con Haltzfeld (*El Quijote como obra maestra del lenguaje*, Madrid 1949) comparte aquella postura intermedia entre los que opinan que no hay estructura alguna dentro del Quijote y los que creen, por el contrario, que Cervantes dotó a su obra de una cohesión interna total y casi misteriosa. Pero rechaza de aquél, por exagerada, la vinculación de todos los elementos a través de los temas, y en especial la falta de distinción a este respecto entre la Primera y la Segunda Parte. Para nuestro autor, la unidad entre las dos partes de la novela es muy otra, que ya tendremos ocasión de ver.

Con P. Hazard se enreda, un tanto vanamente, creemos, acerca de cuándo supo Cervantes que tenía un competidor. Ya sabemos que este dato es de considerable interés para alcanzar lo mucho que le debe la Segunda Parte a la necesidad de aplastar al intruso Avellaneda, pero no hasta el extremo de afirmar, como hace Togeby (y no es el único que piensa así), que «es solamente influido por la indignación que le inspira la obra de su imitador, por lo que Cervantes da a su libro una forma radicalmente distinta, no sólo de la del falso Quijote, sino también de la de su

Primera Parte». Resulta difícil concebir que la irritación de un hombre, que se sabe muy superior a su contrincante, se alargue tanto en el delicado proceso creador de una obra.

En fin, algunas otras apreciaciones del danés resultarán sin duda conocidas del lector como a mí también me ocurre, aunque no siempre podría decir en qué lugar se encuentra del infinito mar de la bibliografía sobre Quijote. No creemos que Togeby oculte sus deudas, pues reconoce algunas limpiamente (así con Madariaga<sup>188</sup>, en la idea de la qui jotización de Sancho y viceversa). Ocurre más bien que es inevitable coincidir en un tema donde ha intervenido tanta gente. La rareza de algunas citas, como las de Krappe o las de Rubow, permiten, por otra parte, suponerle lo bastante enterado de lo que ya se había dicho, como para no coincidir en exceso.

### Las tesis principales de Togeby, y otras

Puede decirse que son tres las ideas que presiden y proyectan la mente del investigador. Una, que las dos partes de la novela constituyen una unidad por oposición, en donde la Primera es el libro de la locura y la Segunda el libro de la curación.

Otra tesis es que en la Primera Parte del libro se tratan dos casos paralelos y complementarios de locura humana, la de Don Quijote y la de Sancho, como dos mitades inseparables de un mismo hombre histórico, diríamos hoy, alienado.

La tercera, y acaso la más importante, es la idea de que el hombre es «artífice de su propio destino», con palabras de la novela, contra la de un destino prefijado y de procedencia exterior al hombre.

Respecto a la primera tesis, ya vimos cómo la relación entre ambas partes del Quijote es vista por Togeby al modo dialéctico, pues lo que es causa (la locura) se convierte en efecto (la curación), y ya que el desarrollo de la Segunda Parte se debe casi por completo a una justificación literaria de la Primera. Añadiré por mi cuenta: hasta el punto de que cambia la perspectiva del autor y hace cambiar la del lector, pues ya no se presenta un relato que está creando a unos personajes, sino a unas personas reales que están creando su propia historia. Pensemos también que la genialidad de la Segunda Parte estriba también en haber hecho incompleta la Primera, en el supuesto, bastante plausible, de que Cervantes no siempre pensó en escribir una continuación, y es posible, como sugiere Togeby, que en ningún momento lo pensara, hasta que no tuvo la Primera parte prácticamente terminada. Por eso me parece un prodigio de relación dialéctica entre las dos partes, este invertir la relación entre causa y efecto, consiguiendo darle carácter de incompleto a algo que se piensa y se termina como completo. Es como crear hacia atrás, como corregir el pasado, lo que no ha dado poca enjundia teológica a problemas similares respecto de la divinidad.

La segunda tesis hace decir a nuestro autor que mientras Sancho «es la

monomanía del cuerpo [...] Don Quijote es la del alma», y entiende que tan nefastas consecuencias acarrea una ideología y una educación que rompa el equilibrio integral del hombre por una parte como por la otra. De ahí también la necesidad de la Segunda Parte, que Togeby, usando terminología francesa, califica de «roman d'education», pues en ella tiende a corregirse el abismo que separa a los dos personajes, que no es el abismo, repetimos, entre un loco y un cuerdo, sino entre dos locos de distinta condición. «Pues no es sino mediante la educación recíproca del alma y del cuerpo como ha de formarse el hombre ideal». Se comprende así mejor la extraordinaria compenetración que va creciendo entre los dos héroes de la novela en su Segunda Parte.

Ocurre también que esta tesis, como la anterior, daría mucho más de sí. Bastaría prolongar la escisión del hombre histórico que simboliza la novela hasta los límites de la sociedad que así lo desgarrar: la sociedad española de la segunda mitad del XVI, pero tan antigua como nuestra, si somos todavía sus herederos forzosos. Hablar, si no fuera alejarnos demasiado, de la esquizofrenia española (como Galdós hablaba de la paranoia, de la doble personalidad nuestra, la del hombre indigente y la de la mística arrebatada -a saber si no son la misma cosa-, que produjo seres deformes a ambos lados. De la dualidad irreductible que allí surge entre los españoles.

La tercera tesis permite a Togeby afirmar que «ciertas supuestas digresiones se explican a partir de este tema profundamente arraigado en la novela» (la del destino que brota del interior del hombre). Ahora bien, este decir que la fortuna procede del carácter no es una expresión que pueda leerse en un sólo sentido, sino hasta en dos perfectamente contrarios. En ello radica, nos parece, la ambigüedad filosófica de la novela, que tanto ha dado que escribir. En principio, se pensaría que estamos ante una defensa de la voluntad individual, con la que cada uno forja su suerte. Pero basta pensar que hay ciertos rasgos de ese carácter, que le dan a nuestra conducta una orientación inexorable. Por ejemplo, en el Quijote, la timidez de la que proceden ciertas acciones, según la lectura de Togeby. Una lectura según la cual todo consiste en aplicarnos a nuestras tendencias naturales para no errar el comportamiento. Así, la desdeñosa Marcela no hace más que seguir su naturaleza, que no le inclina hacia ninguno de sus rendidos amantes. Suspende por tanto sus decisiones, y elude toda responsabilidad, en nombre de una naturaleza cuyos designios ella sola conoce. Y cada vez estamos más lejos del llamado libre albedrío, al que también apela Cervantes en su prólogo. Y Don Quijote: «¿Quién fue el ignorante [...] que ignoró que son esentos de todo judicial fuero los caballeros andantes, y que su ley es su espada, sus fueros sus bríos, sus premáticas su voluntad?» (I, 50). Por un lado la pasividad, renacentista, del ideal de conducta de Marcela, que cree posible un equilibrio entre el ser y el devenir. Por otro, la acometividad barroca del parlamento de Don Quijote, pura acción, pura fuerza, puro querer. Es la novela la que presenta este trágico conflicto, el de las dos épocas que vivió Cervantes. Palmaria contradicción a veces: «Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura» (II,

66). Los subrayados, claro está, son nuestros. ¿En qué quedar, señor don Quijote? ¿Es la providencia, o somos nosotros mismos? Bien se echa de ver que no existe más relación que la deseada entre la voluntad del cielo como causa y la voluntad del hombre como efecto. «Que el cielo, por extraños y nunca vistos rodeos [...] suele levantar los caídos y enriquecer los pobres» (II, 60), dirá otra vez, ya con total abandono de la participación humana.

Reforma, Contrarreforma. Duelo a muerte entre la predestinación y la salvación, que se alojó en muchos espíritus creadores de la época, causándoles esa secreta angustia que nos llega hasta hoy. Togeby, tal vez voluntariamente, no ha querido apurar su lectura. Otros, más decididos, acabaron perdiéndose. Américo Castro, por ejemplo, admite que el Quijote, como ideología, «rechaza tanto el medio social, como el espíritu de la época, o como un sino ineluctable», para decir en seguida: «Hace ver el Quijote cómo la realidad de la existencia consiste en estar recibiendo el influjo de cuanto pueda afectar al hombre desde fuera de él, y en estar transformando tales influjos en procesos de vida exteriorizables». Por fin, poco más adelante, la síntesis (el compromiso, más bien): «Su arte, (de Cervantes) consistió en fundir la concepción del vivir como una alternancia de «dentros» y «fuera» puramente fenoménicos [...] con la idea estoico-judaico-cristiana de alzarse el hombre sobre la roca de su voluntad y sobre la conciencia de la libertad íntima»<sup>189</sup>. El lenguaje se vuelve arcano, casi recetario. ¿Qué será esto de la libertad íntima? ¿Tal vez la libertad que piensan muchos hombres que les queda cuando no les queda libertad ninguna?

Podrían destacarse otros muchos detalles del análisis, aparte de las tesis principales. Uno de ellos, el punto de vista que hace de Rocinante el conductor de la trama y del sentido en la Primera Parte. La explicación del escaso papel de Sancho, pues resultaba redundante con el del caballo. El estudio del tiempo, siempre decisivo en el relato, sobre la distinción entre tiempo objetivo y tiempo subjetivo, de cuyo enfrentamiento surge la durée bergsoniana, clave también en el sistema de Lukács, hacia la objetivación del primer fundamento novelístico: dar la sensación de una vida que discurre en todo semejante a la vida misma. Togeby, en esto, coincide con los otros muchos críticos que han aceptado este valor fundamental del Quijote: ser la primera novela que realmente consigue producir esta impresión de vida completa.

Alguna pequeña objeción: no entendemos por qué Togeby le niega a Don Quijote el valor de portavoz de la opinión de Cervantes cuando el hidalgo dice que su historia debió escribirla «algún ignorante hablador» (II, 3), y en cambio se lo acepta al canónigo, en materia similar -preceptiva literaria- y hallándose éste casi de acuerdo con Don Quijote (I, 47).

¿Tanto le repugnaba a Togeby, según el contexto de la primera cita, que Cervantes tuviera alguna vez la sensación de llevar adelante un invento dislocado? ¿No es el vértigo de la genialidad el que suele producir caídas instantáneas en el abismo de la duda?



Cierto es que Togeby ahonda poco en esta cuestión, en este enigma de siempre. ¿Cuál era realmente la actitud de Cervantes ante el mundo, su concepto de las cosas todas, tanto grandes como pequeñas? Se limita el danés a enfrentar la tesis del Cervantes progresista con la del reaccionario, sin abonar ni la una ni la otra, sino terciando con una afirmación demasiado abstracta: «Cervantes es ante todo un espíritu independiente». Es lo que piensa también Entwistle y tal vez Américo Castro con aquello de la «libertad íntima». «A Cervantes y a sus personajes no les inquieta que el mundo de los hombres progrese o retrograde», añade este mismo autor, y amplía un poco después: «El mundo hispánico a que Cervantes pertenecía nunca pretendió mudar la estructura de la realidad inyectando en ella nuevas ideas»<sup>191</sup>. Bien es cierto. Pero, ¿hemos de aguardar a que el mundo mude sus estructuras, o somos los hombres quienes tendremos que cambiarlo?

Nos encontramos, pues, ante una conocida pirueta: descomponer el mundo, con la mente, en dos mitades (el hombre/la sociedad), creerse que lo que uno piensa es así por el mero hecho de pensarlo, y proceder en consecuencia: Cervantes se salía del mundo cada vez que quería. Proyectar una vez más la entelequia del hombre apolítico, o del intelectual-espectador, olvidando que toda inhibición, absentismo o indiferencia ante los problemas del mundo, caen inevitablemente del lado de la reacción inmovilista.

Desde luego, buena parte de las citas que elige nuestro autor servirían para una defensa del Cervantes retrógrado, disfrazado del hombre apocalíptico que quiere Togeby y que todo lo deja a la resolución de las cosas naturales, incluida la muerte. En conjunto, si ello fuera así, y sólo así, se trataría de adaptar al espíritu moderno la viejísima justificación medieval del estado de las cosas, esperadas de la muerte, del amor y de la providencia para ser iguales, mientras los hombres las padecemos diversas en el espejismo de la vida. Y de una perfecta maniobra de integración formal en la estructura de la novela que, repetimos, desde el Quijote quiere ser en todo semejante a una vida. Pero como esa vida es un espejismo, algo que no se entiende si no es después de la muerte, ¿dónde está el verdadero modelo para construir una novela? En ningún otro sitio más que en la ideología reinante... o en la mente de Dios, claro. Ya hemos visto, sin embargo, que la relación de don Miguel con la divinidad (II, 66) resultaba poco convincente, al tratar de unir la libertad individual con la providencia de los cielos, simplemente poniendo lo uno detrás de lo otro.

Cervantes, habrá que creer, fue tan genial que transformó el modelo medieval metafísico de la explicación del mundo, en modelo de la ideología cristiano-conformista (más tarde burguesa), basada principalmente en la contradicción, en la renuncia moral a lo que se posee o no posee; todo ello amparado por el designio de la naturaleza. Dicho más crudamente: ideología basada en un secreto y mórbido aferrarse a las cosas del mundo, bajo la apariencia de un gran desprendimiento moral, «íntimo». Y lo contrario también: la forzada renuncia a los bienes materiales por

aquellos que saben que nunca podrán alcanzarlos en una determinada estructura social, en la que todo está ya repartido.

Es el caso de Sancho, el de sus muchos quebraderos de cabeza y resignaciones morales, por no dolerse de la pérdida de su Ínsula, apelando a la perfección de su estado natural, que en modo alguno es el de ser gobernador. Dios hizo así el mundo y él sabrá por qué. La única pista que me dejó para poder ser feliz es no querer salirme de donde me encuentro, pues esa es mi naturaleza. Como se ve, los dos extremos del razonamiento, Dios y la naturaleza, le dan una apariencia de verdad total. Lástima que entre lo uno y lo otro se haya escapado un detalle: el hombre histórico. Pero, ¿era esto de verdad lo que pensaba Cervantes? Cuidado: la resignación de Sancho está trucada. Sancho no se desengaña de sus ambiciones por lo mal que le ha ido, sino por lo mal que le han hecho creer que le iba. Todo es a fuerza de comedia y de burlas, no de realidades. En la realidad, Cervantes nos deja dicho que Sancho hubiera sido un magnífico gobernador. Es una estructura social entera, encabezada por los duques, la que ha ido poniéndole dificultades ficticias a su natural talento político, hasta hacerle creer que no sirve para las alturas.

Ocurre, como decíamos al principio, que hay que analizar siempre en qué medida armonizan o se contradicen los tres niveles del relato. Acabamos de ver una contradicción fundamental entre dos elementos del paradigma: lo que significa la anécdota (Sancho gobernador de mentira) y los valores no anecdóticos (las desilusiones de Sancho en su engañado pensamiento). El tercer nivel, el del autor, ¿con cuál de los dos anteriores está? Hasta ahora se ha venido tomando como más fidedigno lo que el autor expresa en forma de sentencia (las sentencias de Sancho dando por buena su caída), pero ¿no sería hora de ir tomando por más verdadero lo que significa el argumento? Es un problema de elección. Pero no se olvide lo que tantas veces se ha dicho: que si Cervantes hubiera querido escribir un tratado, lo habría hecho con toda claridad, y no una novela tan complicada y tan larga. ¿Qué se lo hubiera impedido?

### Fantasía popular: el cuento maravilloso

El hecho cultural vivo más antiguo, el más extendido sobre el planeta, y el que peores tratos ha recibido por parte de la cultura de clase, es sin duda alguna el cuento popular. Ni siquiera en los momentos de mayor euforia comparatista y en pleno deslumbramiento por las perspectivas, ciertamente estremecedoras, que supuso la intuición del indoeuropeo, la realidad del sánscrito, y otros abismos todavía insuficientemente explorados; el estudio del cuento, ni siquiera entonces, pasó de ser un

pariente pobre de la filología; un híbrido extraño para solaz de la mitología comparada.

Los esfuerzos de los hermanos Grimm -tan loables como paternalistas, todo hay que decirlo- dejaron sobre la frontera de ambos siglos una secuela de corrientes interpretativas, todas ellas incursas en el espejismo del cuento original, su procedencia, sus migraciones, sus pasos contados por el ancho devenir de la Historia. Un verdadero mito científico, que venía a enmarañar un poco más, si ello era posible, el cúmulo de preguntas que de por sí despierta la simple lectura de los cuentos y sus inevitables referentes culturales.

Mitólogos como Max Müller, hinduistas como Teodoro Benfey, primeros antropólogos como Andrew Lang (para quien los cuentos y los mitos encarnan necesariamente ideas comunes a todos los hombres), devotísimos constructores de murallas chinas, como Antti Aarne, Stith Thompson, R. S. Boggs, capaces de inventariar en espeluznantes índices todos los motivos o elementos, personajes y detalles, de todos los cuentos del mundo conocido; más -no podrían faltar-, literatos de varia fortuna, como Frazer, herederos del largo proceso de erudición inorgánica que el siglo XIX metió entre nosotros, todo eso, digo, no ha hecho posible, sin embargo, que el cuento popular merezca los honores de una ciencia particular, suya, inalienable. Tal vez sea por la íntima carencia de rigor que cabe deducir en todo ese marasmo, pues, en definitiva, ninguna de aquellas corrientes quiso sustraerse a las mórbidas cuestiones de si hubo una o varias génesis históricas del cuento, si evolucionaron y se transmitieron por aquí o por allá, si las formas orales derivan de las cultas o al revés, o si los cuentos surgieron en paralelo, en culturas no contactadas previamente. Todo ello a punto estuvo de convertirse en una «metafísica» del cuento, y, como dijeron Propp y otros crueles estructuralistas, más tarde, todo ello sirve para demostrar finalmente que los cuentos parecidos se parecen. Mas todavía hoy, a pesar de Propp -que imprimió el inevitable giro copernicano: veamos cómo es el cuento en sí mismo, su composición interna, antes de querer averiguar de dónde vino-, el cuento popular o folklórico no acaba de encontrar su sitio, y le es de entera aplicación lo que Lévi-Strauss dijera a propósito de la antropología hace ya bastante tiempo: «La antropología ocupa, de buena fe, ese campo de la semiología que la lingüística no ha reivindicado todavía para sí, a la espera de que, para ciertos sectores al menos de dicho dominio, se constituyan ciencias especiales».

Por fin, una nutrida clientela de disciplinas y métodos se disputan el espacio semiológico del cuento, lo que podría dar lugar a una ciencia específica. No desesperemos; pero sepamos que ésta tendrá que responder a numerosas y no menos inquietantes preguntas de las que se hiciera el genetismo, como por ejemplo: ¿Por qué perviven los cuentos a través de milenios? ¿A qué necesidad de comunicación sirven? ¿Qué mensajes ocultos, en segundas y terceras lecturas, han transmitido o transmiten? ¿Ha cambiado o no ese sentido simbólico? ¿Cómo se constituye el código de esos símbolos? ¿A quiénes se dirigen: a niños, a adultos, o a ambos a la vez y acaso mediante códigos separados? ¿Qué relación guardan con los mitos equivalentes? ¿Qué restos de civilizaciones perdidas aparecen en los cuentos? ¿Por qué la cultura oficial se ha distanciado siempre de este

riquísimo patrimonio de la humanidad?

No son más que algunas de las preguntas posibles desde la nueva perspectiva estructural-semiológica, o social-antropológica, o materialista-histórica -que de todas esas maneras se podría decir. Incluso las aportaciones del psicoanálisis no han de ser desdeñadas, pese a los muchos excesos que esta teoría ha cometido en los últimos años, queriendo ver castraciones, envidias de pene y sabrosos simbolismos eróticos por toda clase de Caperucitas, Cenicientas y Blancanieves aherrojadas y luego salvadas. Si hemos de admitir, con Jung, la existencia del inconsciente colectivo, no parece descabellado que ciertos simbolismos de historias milenarias, como son muchos cuentos, hubieran terminado asentándose en esas zonas más o menos inconfesables de nuestra personalidad; bastaría con no perder de vista que muchas de esas Blancanieves tienen su verdadero origen en la repulsión de prácticas incestuosas, allá por el bajo Neolítico, cuando las sociedades indoeuropeas elaboran sus nuevos tabúes culturales: ciertas prohibiciones sexuales, la doncellez, la propiedad privada hereditaria de la tierra, el matrimonio exógamo, en parejas, y la organización del Estado que reprime a los disconformes. Bastaría con tener muy presente que los pueblos occidentales no aceptarán así como así ese entramado de nuevas reglas (y que muchos hombres de hoy continúan sin aceptarlas), para empezar a entender el depósito de atavismos rebeldes, de agresividad, de insatisfacción, en suma, que esa misma sociedad ha generado sobre sí misma. La revolución neolítica no sólo trajo consigo la agricultura, la cerámica, el tejido y las primeras siderurgias, sino, principalmente, las instituciones paralelas a todo ello, haciendo que los hombres perdieran otros valores que les habían servido durante millones de años: propiedad compartida, nomadeo, reglas matrimoniales no exógamas...; muchos de los cuales aún encontramos vigentes en los llamados pueblos primitivos, envueltos en totemismos y prohibiciones alimenticias. Cuando en un cuento, todavía bastante vivo en Andalucía, como es ¡Ay, mamaíta mía!, registramos vestigios de canibalismo ritual (se pensaba que comiendo las vísceras del padre difunto se adquirirían sus poderes) evolucionado hacia el sentido contrario (prohibir esas prácticas para alejar al muerto del hogar, y, por ende, conseguir que alcanzara su eterno reposo), y hoy convertido en un esotérico cuento de meter miedo a los niños en horas de acostarse, no es posible evitar un escalofrío, una nueva recaída en ese estado de perplejidad que el estudioso de estos temas vive constantemente. Y es bueno que lo viva, por la autenticidad de lo que quiere hacer.

«Los mitos constituyen literalmente el tesoro más precioso de la tribu. Se refieren al núcleo mismo de lo que la tribu venera como su cosa más sagrada. Los mitos más importantes sólo los conocen los ancianos, que guardan celosamente su secreto». Estas palabras de Lévy-Bruhl resumen bastante bien el punto de partida de los mitólogos de comienzos de siglo, para quienes el mito es parte esencial del ritual mágico, especialmente en los ritos de iniciación y en el culto a los muertos; el cuento sería una forma derivada del mito, una vez rota la prohibición de ser contado. La relación entre mito y cuento, advertida hace mucho tiempo, generó una potente discusión por los años sesenta entre Propp y Lévi-Strauss, sobre la base de una presunta antinomia, entre formalismo y estructuralismo, que

andando el tiempo se ha visto poco consistente. Mientras para el ruso los cuentos maravillosos derivan históricamente de un mito, Levi-Strauss lo más que está dispuesto a admitir es que el cuento sea una versión reducida del mito, dado que una narración puede ser un mito en determinada sociedad, mientras que en otra es un cuento. Depende de las necesidades de cada pueblo, y no es, por consiguiente, el paso del tiempo lo que debilita o transforma estos relatos de una cosa en otra. Incluso se llega a admitir la acción recíproca de una forma sobre otra en una misma área. Esto último es sin duda lo que ocurre en nuestra parte del mundo con las relaciones entre mitos clásicos y cuentos populares. Durante mucho tiempo; posiciones cultistas y librecas pretendieron que los cuentos populares son algo así como rudas versiones de hermosos mitos literarios para consumo de gente iletrada. No llegaban a afirmarlo con claridad, pero les delataba una curiosa mezcla de paternalismo y de desdén, bien palpable en numerosos costumbristas y folkloristas del siglo pasado. En realidad, hay motivos más que suficientes para pensar que muchos relatos literarios de tipo tradicional lo han bebido casi todo del venero de las tradiciones orales. La misma universalidad que tiene el mito impide verlo como creación individual, por mucha imaginación que pongamos en el devenir de la cultura. El hecho, por ejemplo, de que príncipes y personajes como Sargón I, Ciro el Grande, Rómulo, Krisna, Moisés, Perseo, Amadís de Gaula, y un sin fin de héroes de cuentos populares, sean rescatados niños de las aguas, adonde han sido previamente arrojados, obliga a pensar en una materia mítica común, de la que se sirven para usos diversos, y por canales distintos, la tradición oral y la tradición escrita. Sentados estos criterios sobre la siempre espinosa cuestión de las relaciones entre literatura culta y popular, podremos acercarnos ya al motivo principal de esta disertación, cual es examinar dos formas bien distintas de una misma narración: Medea (forma culta); Blancaflor (forma popular hispánica).

Recordemos que la primera, inserta en la materia más amplia de la Argonáutica, esto es, el mito de Jasón, cuenta la historia de la hija de Eetes, hijo del Sol y rey tirano de la Cólquida, rica región al sur del Cáucaso; de Absirto, hermano de Medea; del propio Jasón, héroe principal de los argonautas, que arriba a la Cólquida en busca del vellocino de oro, y en esta empresa es ayudado por Medea, poseedora de poderes mágicos, lo mismo que su padre. Con ello, pues, la nieta del Sol traiciona a su propio linaje y familia, por amor de Jasón, pero a cambio de que éste se case con ella. Con ungüentos y talismanes, le ayudará a superar todas las pruebas que Eetes le pone a Jasón antes de que pueda penetrar en el bosque sagrado y robar el vellocino resplandeciente, que es custodiado por un dragón. Las pruebas principales son: domar dos toros de aliento de fuego y uncirlos al yugo; arar un campo, donde sembrar los dientes del dragón de Cadmo, y vencer a todos los guerreros armados que brotarán de esos dientes. Medea continúa ayudando a Jasón y a los argonautas a escapar de la persecución de su padre, y para ello no vacila en matar a su propio hermano, Absirto, e ir arrojando sus pedazos al mar, para entretener la persecución del desesperado Eetes. Así lograrán llegar a la patria de Jasón. Pero éste olvidará pronto la promesa de matrimonio, a pesar de los hijos habidos con Medea, la cual fingirá aceptar la boda con Glauca, bella hija del rey de

Corinto. Pero le enviará regalos envenenados que le causarán la muerte, y ella misma, la parricida, en un raptó de desesperación, degüella a sus propios hijos y emprende viaje por los aires -del que no ha regresado- en un carro tirado por dragones, producto también de sus artes maléficás. La historia de Blancaflor, bastante próxima a la anterior, salvo en el final, y en el comienzo, se resume en la de un matrimonio regio que ya desespera de tener descendencia. Un día la reina pide a Dios un hijo y, tan vehementemente lo hace, que llega a decir no importarle que se lo lleve el diablo cuando cumpla la edad de veinte años. Por fin Dios les manda un hijo tan hermoso que no hay otro como él, pero que se hace jugador y llega a perder hasta su alma, tras jugársela con el mismo diablo. El diablo entonces le dice que, si quiere recuperarla, ha de ir a su castillo y realizar tres trabajos que le impondrá. Ni que decir tiene que el príncipe acaba de cumplir los veinte años cuando emprende el camino hacia el castillo, que no es otro que el castillo de Irás y no Volverás. En tan largo y dificultoso viaje es ayudado por una anciana, a la que el príncipe ha dado muestras de generosidad, y que le informa de lo siguiente: poco antes de llegar a ese castillo hay un río donde todos los días van a bañarse tres palomas, que son las tres hijas del diablo. Deberá él esconderle la ropa a la más pequeña, cuyo nombre es Blancaflor, y no debe devolvérsela hasta que por tres veces ella le prometa ayudarle en todo.

Tras numerosas peripecias en el viaje de ida, el príncipe halla, en efecto, a Blancaflor y obtiene de ella la promesa de ayuda, previa promesa de matrimonio también. Cuando llegan al castillo, el diablo somete al príncipe a las tres pruebas, que son: allanar una ladera, sembrar el trigo y traerle pan, todo en un día; lo mismo con cepas, uvas y vino; por último, traer un anillo que la tatarabuela del diablo perdió en el estrecho de Gibraltar. De todas las pruebas sale victorioso el príncipe, gracias a la ayuda de Blancaflor. Sabe ella, no obstante, que el diablo, su padre, intentará matarlo, y emprende la fuga, con el héroe, auxiliada igualmente de otros recursos mágicos que ella misma posee. De vuelta a la patria del príncipe, éste se olvida de Blancaflor y prepara la boda con otra princesa de su reino. Blancaflor está a punto de suicidarse con una piedra de dolor y un cuchillo de amor, cuando el príncipe, que asiste al coloquio de Blancaflor con estos objetos, escondido tras unas cortinas, empieza a recordar todo lo ocurrido, y detiene la mano suicida en el último instante. Se casa con Blancaflor.

Naturalmente, no caben en un resumen tan apretado numerosos detalles que justifican una más amplia constatación de que estamos ante dos variantes de una misma historia. Algunos de ellos saldrán a colación en nuestro estudio. Quedan vestigios de ese parentesco incluso en el nombre de la heroína, pues varias versiones del cuento recogidas en España llevan en el nombre de ella la palabra «sol» («Marisoles», «Siete rayos de sol»); recordemos que Medea es nieta del Sol.

Pero nuestro estudio no incurrirá, al menos conscientemente, en los vericuetos habituales del comparativismo, es decir, tratando de ver parecidos de detalle, en la anécdota y en los personajes, dentro de un argumento más o menos semejante. Intentaremos hacer, por el contrario, una lectura más estructural y antropológica, al mismo tiempo, a través de la

identificación de funciones narrativas con su contenido concreto y del aislamiento de ciertos elementos acusadores, vestigios más bien de culturas pretéritas, costumbres y rasgos de civilización.

Es evidente -ya lo dijimos- que ni el comienzo ni el final de la historia tienen nada en común, mientras que en todo lo demás existen analogías igualmente notorias. Este primer hecho nos sitúa ya en la pista de la función histórica, ideológica o social, del relato, que al menos por sus dos extremos se referirá a cosas bien distintas. Con la misma razón no serán tan divergentes esas funciones en la parte central del mismo, puesto que ahí es donde aparecen las mayor es concomitancias.

En cuanto a los dos comienzos, la historia de Jasón ha transformado en leyenda la codicia que despertó por todo el Asia Menor el reino de Cólquida, poseedor de ricas minas de oro -hoy agotadas-, además de un clima incomparable, hasta fraguar en el mito del vellocino de oro. La también mítica crueldad de Eetes no sería más que el resultado de la tenaz defensa que sus moradores harían contra todo intento de invasión. En el recurso al amor entre Jasón y Medea, para burlar aquella resistencia, empezarán ya las adaptaciones novelescas de la leyenda al objetivo principal. El desenlace fatal del mito, no es sino el castigo obligado a los autores de la fechoría, la cual sigue siendo, esencialmente, el robo del vellocino, esto es, la quiebra del equilibrio entre pueblos próximos y, sin embargo, beligerantes, como fueron todos los del fondo del Mediterráneo durante el largo y sangriento período de formación de la civilización griega.

El comienzo de Blancaflor, por su parte, está bien lejos de todo lo anterior, pues recoge la preocupación mucho más universal de la falta de descendencia; hecho particularmente grave en un sistema naciente de instituciones que tienen como centro de gravedad la propiedad privada y su carácter hereditario. ¿En quién legar los bienes si no hay descendencia? ¿Cómo proseguir el linaje? El que sean un rey y una reina quienes sienten este drama no hace sino elevar la categoría, simbolizar un sentimiento de angustia que pertenece en realidad al nuevo sistema social agrario. De ahí que las pruebas que exige el diablo al príncipe sean de índole agrícola, muy distintas de las pruebas a que es sometido Jasón, y que se refieren más bien a la fuerza física, más convencional en la mitología clásica. Por otro lado, la imbricación del comienzo de Blancaflor con la materia fáustica -levemente cristianizada en épocas tardías- revela cómo unos mitos de base material adquieren matiz ideológico en su desarrollo narrativo, pero de escasa importancia, pues en el resto del relato nada volveremos a saber del alma del príncipe. En realidad, esto habrá sido pretexto para que el héroe tope con Blancaflor y todo lo que ella representa.

En cuanto al final de Blancaflor, la otra zona discordante, es claro que el matrimonio representa todo lo contrario que el trágico final de Medea: la de unir dos realidades hasta entonces opuestas, con derivaciones culturales e históricas de gran trascendencia.

Las similitudes son, por el contrario, muy abundantes en todo lo comprendido entre el comienzo y el final de ambas historias.

La médula común del relato es la infidelidad del héroe, una vez de regreso a su patria, olvidándose de su compromiso de matrimonio con

Medea-Blancaflor y preparando otras bodas. Numerosos folkloristas y antropólogos han reconocido aquí un trasunto de dos sistemas matrimoniales enfrentados a lo largo de siglos dentro de la cultura indoeuropea: un matrimonio «libre» y otro «concertado» (algo que, bien mirado, ha ocupado a la literatura hasta hace bien poco). Incluso parece que durante algún tiempo fueron posibles los dos en la vida de una misma persona: «Tanto los jóvenes como algunas muchachas podían contraer sucesivamente dos matrimonios: el primero era "libre", en la "gran casa" (la casa para hombres donde Blancanieves, y otras heroínas similares, conviven con los "enanitos"), y era un matrimonio temporal y colectivo (Lévi-Strauss ha puesto serios reparos a este concepto); el segundo, en cambio, que se contraía después del regreso al hogar, era estable y reglamentario, y de él nacía la familia». Es claro, pues, que Jasón-príncipe se ha comprometido libremente con Medea-Blancaflor, para luego, al llegar a su reino, tener que aceptar leyes que le fuerzan a contraer un matrimonio concertado con una princesa de su entorno.

Esta segunda princesa es probablemente pariente del príncipe, pues así sucede en la práctica antiquísima de los matrimonios convenidos, y más aún en los regímenes de clan y de cazadores. En Blancaflor leemos: «el rey iba a cazar fieras para él sólo, pero había tantas fieras para él solo que un día vino del bosque y le dijo a su mujer: "El primer hijo que tengamos se lo prometo al diablo"». Por el contrario, el rey-diablo, padre de Blancaflor, se empeña en obtener cosechas maravillosas mediante la realización de las pruebas por el príncipe aspirante. La oposición es, por tanto, entre sistemas sociales radicalmente distintos, que ya adquieren representación simbólica en la Biblia a través de la figura de Caín (cazador) y Abel (agricultor). No siempre el bien y el mal caerán del mismo lado, pues depende de qué fase histórica esté reflejada en cada mito o cuento. En general, los cuentos maravillosos se limitan a expresar el conflicto, y éste, en el fondo, no es otro que el de la libertad individual en el tráfico de los sistemas sociales. Pocas heroínas, como Medea-Blancaflor, encarnan de forma tan viva la íntima rebelión de la persona contra los imperativos comunes.

El nuevo valor de la doncellez hace su aparición en este trasiego, pues con ella se garantiza la legitimidad de la herencia en hijos propios, y sacraliza, por así decirlo, el conjunto del nuevo régimen nucleado en torno a la propiedad de la tierra. No es fácil entender el gesto extremo de Medea al matar a sus propios hijos (habidos fuera de un matrimonio «legal»), si no es a la luz de este principio. Por su lado, diferentes versiones de Blancaflor apuntan el embarazo de la muchacha, cuando el príncipe se olvida de ella. Esa situación es la que, en realidad, pone al borde del suicidio a nuestra heroína popular, y cabe entender que a otras heroínas clásicas del mismo ámbito mitológico, y que consuman el suicidio, como por ejemplo Dido, la novia abandonada de Eneas.

Entre los vestigios rituales de nuestra historia, señalaremos las pruebas de sangre que se inflinge la heroína, el viaje iniciático a través de los reinos de la luna, el sol, las aves, etc., y la huida mediante obstáculos, entre otros. Nos detendremos un momento en el último. «Este motivo, en que se tiran objetos mágicos para retardar o bloquear al ogro perseguidor, está basado en un procedimiento ritual usado para evitar el regreso del



muerto». Pero también hay una lectura psicoanalítica del motivo, (el héroe huye arrojando un peine como hace Blancaflor, por la cola del caballo): la propia construcción de este mito corresponde a las teorías de la escuela de Freud acerca del parentesco entre sueño y mito, pues con la triple repetición y con la persistente tendencia a atravesar la barrera y apoderarse de la víctima que huye, este mito recuerda la forma obsesiva de persecución que nace y se desarrolla en el sueño.

No terminaremos, en este apretado análisis, sin al menos aludir a ciertos elementos sueltos muy seductores, como es el cuchillo de los sacrificios que Medea utiliza en el ritual de devolver la juventud; el mismo cuchillo que ha de emplear el príncipe para dar muerte transitoria a Blancaflor, pues «si hermosa estaba antes, más hermosa salió del fondo del mar». El mismo instrumento, sin duda, con el que pretenderá suicidarse Blancaflor más tarde (recuérdese: «cuchillo de amor» y «piedra de dolor»). Pues bien, leemos en Ovidio: «Si yo soy capaz de soportar esto, admitiré que he nacido de un tigre, y también que llevo hierro y piedras en el corazón». Por último, en una versión granadina del cuento veremos «una piedra de tusón» y un «cuchillo sin honor» (tusón significa «vellón», «vellocino») donde ya los términos aparecen imaginativamente trastocados y evolucionados, pero dentro de la misma constelación de elementos que esta viejísima narración acarrea desde el fondo de la historia hasta nuestras raíces más íntimas.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**