



## A vuelo raso: Ensayo semiótico de dos modelos de mujer

José García Templado

Universidad Complutense de Madrid

---

---

**Resumen:** Análisis de dos modelos hispanoamericanos de mujer a partir de dos ideas básicas que auspician la metodología: la Semiosfera de Lotman y la Hibridación cultural de Bajtín. Las protagonistas son figuras diferentes que se debaten agónicamente en la crisis político-social argentina una y otra bajo la trágica historia de la represión terrorista que convierte en bálsamo el dolor de la emigración.

**Palabras clave:** Semiosfera, hibridación cultural, historización del relato, desembrague temporal, dialogización

0. Quiero acercarme a vuelo raso, para ver de cerca lo que el cóndor ve desde su altura, dos modelos de mujer que aparecen en dos de los cuentos premiados en el Certamen de Relato Breve “Alfonso Martínez-Mena”. Son relatos recogidos en el primer volumen de la colección que edita la Concejalía de Cultura de Alhama de Murcia (D.L.: MU-1067-2003).

Es curioso que en todos los relatos recogidos en este volumen -premios y accesits de 2000, 2001 y 2002- figura la mujer como protagonista. Sólo en un caso, «Despierta, cariño» de Óscar López Rico, accesit correspondiente a la convocatoria 2001, no sabría si es acertado atribuir a ella el protagonismo, ya que sólo habla y piensa él. Por el propio título vemos que ella está dormida, eternamente dormida. El cuento acaba con una frase por desgracia tópica: “Despierta, cariño, no me puedes hacer esto”. Para qué contar. Todo está suficientemente claro.

Los dos relatos a los que voy a hacer referencia, «Calle Maipú» y «Sonríe el cóndor», de Angelina Lamelas y Mauro Muñiz respectivamente, tienen en común unas vinculaciones étnicas y culturales que expanden una señas consuetudinarias y de identidad que últimamente hemos dado en llamar hibridismo o hibridación, ahora que estos términos han perdido su sentido peyorativo.

«Calle Maipú» es una calle de Buenos Aires y la innominada protagonista de «Sonríe el cóndor» llega a nosotros bajo la mirada complaciente del símbolo de los Andes.

Todos sabemos que al sintetizar un cuento podemos hacerle perder lo que tiene de mágico y excepcional, pero para comprender algunos de los extremos de su análisis no hay más remedio que realizar esa síntesis, por tiempo y espacio (las malditas coordenadas).

0.1. «Calle Maipú» es una historia reciente de una mujer que ha llegado al matrimonio a través de lo que en la nobleza se conoce como matrimonio morganático, entre personas de diferente categoría social, que los franceses denominan *mesalliance*. La boda de una licenciada en Filología y un carnicero levanta recelos, maldades, ironías y envidias, pero los contrayentes saben cambiar la posible incompatibilidad en complementación, manteniéndose cada cual en sus trece.

La ilusión de ser librera choca con la lógica práctica del carnicero. Pero el amor lo allana todo. La ilusión de ser librera choca con la lógica práctica del carnicero. Pero el amor lo allana todo y Hernán traspasa la carnicería “por devolver a su mina lo de andar entre libros”. Y eso que él abre un libro “como si fuera a filetear una pechuga de pollo: al bies”.

La crisis económica argentina estaba en marcha antes del cambio empresarial. Una de esas terribles noches de caceroladas tuvo que llamar a Hernán porque “fundieron los vidrios del negocio, le quitaron la plata, se cargaron a Borges, rompieron la bandera”, tuvo que correr con “la pollera ajustadita”, pedir que le dejaran un celular para llamar a su marido, hasta “aceptar la limosna de 5 pesos para el *subte* y poder así disuadir a Hernán -“¡Voy para allá!”- de la locura de sacar el auto. Con sus cinco pesos bien apretaditos, camina hacia el metro, como una mujer que sólo sueña “con abrazar a los suyos y mañana, muy tempranito, volver a la calle Maipú: a barrer la tienda, a quitarle a Borges uno a uno los vidrios rotos y a reparar lo mejor que pueda la tela blanca y azul”.

0.2. Pese a la sonrisa del cóndor, la historia de Mauro Muñiz es más terrible y las implicaciones sociales más dolorosas. Es la historia de una mujer en estado de gestación que lleva consigo el dolor y el alivio de la emigración, de una mujer que busca para su futuro hijo una patria “más libre, más ancha y acogedora”. El relato es una muestra de solidaridad y ternura, pero sobre todo es la expresión de la fuerza interior de una mujer que no tiene más objetivo en su vida que el fruto de su vientre. Por él se mantuvo inmóvil con la esperanza de sobrevivir cuando la guerrilla destrozó su familia, por él elevó el vuelo bajo el amparo de las alas del cóndor, por él sudó en los campos hasta que su estado le impidió rendir el mínimo exigido y fue despedida, por él sufrió las punzadas del hambre para que su hijo no la sintiera en la humillación de pedir y por él miró las cosas buenas de la vida, para que la experiencia le infundiera sentimientos, actitudes y valores que colmaran su visión de un mundo mejor.

1. Para entender no éste, sino cualquier relato en sus justas dimensiones no debemos olvidar una verdad (qué extraña palabra) que Roland Barthes (1953) enunció en su *Grado cero de la escritura*. Estima que la escritura es una consecuencia de la relación entre la creación y la sociedad. Las variaciones del discurso se producen en función del destinatario, teniendo en cuenta la doble dialéctica del hecho literario (entre las *dramatis personae* y entre autor/lector).

En «Calle Maipú» el conflicto se inicia con una *mesalliance*, lo que traslada el problema de las variantes dialectales, los diatipos lingüísticos, a lo que denominamos sociolecto.

1.1. Angelina Lamelas opta por una focalización interna fija del cuento. Toma el punto de vista de la protagonista para orientar la dirección del relato y combina narración, descripción y comentarios, respetando el uso de los tiempos verbales que la tradición ha impuesto. Más o menos, responde a la clasificación dada por Weinrich (1971) que define las partes diegéticas, la metacomunicación a través de comentarios y las partes puramente descriptivas.

Más importantes que estas formas estilísticas, fácilmente apreciables, es el carácter dialógico del texto (Bajtín, 1991). No porque una estructura dramática domine la expresión, sino atendiendo a la dialogización interna de la palabra. Se encuentra con frecuencia con la palabra ajena al tratar el objeto narrado, aunque se trate de un pasaje monológico o se articulen preguntas retóricas.

En este texto parece que el destinatario del relato, que la autora pone en boca de la protagonista, es un grupo social secundario, formado por amigas o familiares de segundo orden, aunque indirectamente ese papel se le otorgue al lector. Los elementos fácticos -“no vayan a creer”, “tenían que verme correr”...- además de mantener el contacto, indican la dirección del enunciado, implican una respuesta expresa o no e incitan a una toma de posición sobre el asunto tratado.

Estamos ante una de las formas metodológicas que la retórica ha establecido para dar cabida en el relato a la palabra ajena, procedimiento estudiado en narratología.

1.2. Dos aspectos desde el punto de vista social destacan a raíz de este carácter dialógico del texto: en primer lugar el ya mencionado hibridismo cultural, que hace del lenguaje y costumbres sociales de Argentina una nueva entidad en la que se han asimilado factores diversos. En segundo lugar, el impacto que los acontecimientos históricos ejercen en el inconsciente colectivo (Jung), la intrahistoria de Unamuno, que pueden llegar a alterar los códigos de comportamiento.

En cierto modo estamos ante una historización del relato, que va más allá del acontecimiento histórico de La crisis argentina. El proceso de análisis/síntesis / análisis / síntesis... del que habla Uspenski (1973) es el que ha seguido Lamelas. Ha hecho un análisis pragmático del entorno que ha producido el acontecimiento y lo ha sintetizado en el texto, incorporándolo a la trama a través de los códigos que operaban en ese momento, obtenidos por propia experiencia o por experiencia ajena. Esa historización del relato no se detiene en la evocación del hecho histórico, que sólo interesa como motivación de acontecimientos, sino que llega a nosotros participando de lo que Lucien Goldman (1972) denomina “universo imaginario”, que supone la interiorización de los códigos dominantes, ya que el relato adquiere estatuto de modelo. Acepta la teoría defendida por Yuri Lotman (1982, 20) que considera la obra literaria un sistema secundario de modelización.

1.3. La configuración de la sociedad que sirve de referente a «Calle Maipú» se nos presenta en un proceso de permeabilización de valores. La lucha de clases ha desaparecido y la *mesalliance* ya no supone un intento de desclasarse o conseguir un matrimonio por interés. En un momento dado el padre de la protagonista confiesa: “¿Sabes lo que me desarma de Hernán? Que nunca quiere aparentar lo que no es”. Y como ella dice, “aparte de departir lindo entre ambos sobre el *River*, caballos y chicas... también opinan muy parejo sobre los políticos corruptos”.

Si prescindimos de aquellos políticos y empresarios que lograron evadir fondos y colaboraron así a la crisis, la distinción social se basa en la instrucción. Hay un entendimiento inter clases que la situación económica ha generalizado. La protagonista tiene fuerza interior para superar prejuicios, en otro tiempo arraigados. Fija sus objetivos al dictado de su corazón y su vocación, pero es lo bastante inteligente para no hacer de ello una cruzada que ponga en riesgo su matrimonio. Intentó llevar a Hernán a su terreno. Alguna vez le dijo “Amas como Martín Fierro”, pero no fue un buen acicate que lo intrigara al extremo de querer leer el poema. En otra ocasión le leyó un cuento inverosímil de Cortázar -aquél “en el que un hombre vomita un conejo de cuando en cuando”-. Le hizo ver en él una extraña mirada, como si la literatura los separara, “...hasta hicimos el amor dos veces esa misma noche, yo creo que para que olvidara que nos separaba la literatura”.

Él ama a su manera, considerando y respetando cuanto ella es y desea, hasta el punto de afrontar la prueba del cambio de negocio, su fructífera carnicería por una librería en la calle Maipú, con el nombre de El Aleph. Él sólo preguntó: “Ale...¿qué?”. Y asumió el riesgo sólo por amor. Ella vio en esa decisión su hombría.

Había respondido como lo había juzgado. Descubrió en él esa bondad que le hace decir, “Es imposible conocerle y no amarle”. Sus hijos lo prefieren y su padre lo busca.

1.4. Estamos ante personajes que viven inmersos en lo que Yuri Lotman (1996,22) ha denominado Semiosfera. Supone Lotman que los signos constituyen un *continuum* semiótico. Se presentan en formaciones de diverso tipo y organizados en distintos niveles. Según él “no existen sistemas (de signos) funcionalmente precisos. La separación de éstos está condicionada por necesidades heurísticas”. El mundo en que vivimos está representado en ese complejo: cultura, espacio, conducta, lenguaje...

La aparición del texto (hablado/escrito, discursivo/no discursivo) fija la realidad de nuestro mundo y ofrece a nuestros personajes dos funciones fundamentales: la transmisión de los significados y la generación de nuevos sentidos, lo que les permite si lo desean poder matizar, relativizar o modificar los pilares de su relación. Y les permite consecuentemente pasar de considerarse caracteres incompatibles a considerarse complementarios. Es un hecho que les posibilita salvar la *frontera* que los separa.

No hablamos de una frontera geográfica, sino que hablamos de ella en el sentido que le da Lotman: un mecanismo que nos permite interiorizar los mensajes externos y viceversa. Es pues un concepto correlativo al de “individualidad semiótica”. El dominio de los sistemas de signos que se integran en el discurso y la formación/información de los interlocutores marcan la *frontera*.

Para modificar esa frontera ella acude a los mitos -“Amas como Martín Fierro”-. Teniendo en cuenta que los mitos son portadores de la conciencia natural, son de hecho encarnación del inconsciente colectivo, Lotman considera que “representan el mundo de los Protohéroes... un mundo que sólo cambia por la colisión de la Historia”. Sería un camino para lograr que Hernán comprendiese que la ficción es una forma de comprender y valorar lo que es o podría ser el mundo, una manera de aflorar la belleza que la vulgaridad esconde o de escrutar en nuestra propia conciencia para dilucidar si estamos en ese magma social, cúmulo de individualidades, que Cervantes describió con su terrible y habitual realismo: “Cada uno es como Dios lo hizo y algunas veces mucho peor”.

1.5. La violencia de género es ajena a este relato, lo que parece apuntar en dos direcciones: una, que esa violencia surgida de la convivencia no tiene origen en el choque de niveles sociales; y otra, que esa violencia de género ha perdido el amparo consuetudinario que las costumbres de arraigo popular han reflejado en los tangos -“La maté porque era mía”-.

Hay que aprender a reconocer e interpretar los síntomas que denuncian una estructura comportamental de la que es preferible huir y contra la que hay que educar con una educación permanente, ya que la sinceridad no en todos los momentos es una garantía contra la recurrencia.

No pretendo reclamar para este “universo imaginario” argentino esa salvajada de la violencia de género, sino comprender su ausencia. Intuyo una triple alternativa que explicaría el hecho: la suerte de haber dado con un hombre como Hernán cuya personalidad anula incluso las referencias a una conducta impropia; la improbable implantación de una nueva conciencia social hasta el punto de haber hecho desaparecer el machismo desorbitado, origen de estos males; y la probable compensación que la violencia desordenada de la crisis argentina ejerció sobre las distintas clases sociales, violencia que pudo servir de válvula de escape a la generada por la consideración de la mujer como propiedad, concedida por ella misma o arbitrariamente tomada. Así lo veía Cela en la jaculatoria (o lo que sea) 281 que preparó “para purgar su corazón” en *Oficio de tinieblas 5*:

“el crimen pasional o cualquier otro preconizado arbitrio no es jamás secuela de la lujuria sino de la máscara del amor pactado la margarita que se deshoja me quiere no me quiere me quiere no me quiere que limita al norte con el amor propio esa mala suerte de masoquismo”.

2. Todo el hecho cultural sudamericano es el resultado de la hibridación, entendiendo ésta como las creaciones culturales nuevas surgidas del choque multicultural que la expansión ultramarina del siglo XVI produjo: desde el sincretismo religioso a la adaptación de las tradiciones populares a las nuevas tecnologías. Es una hibridación cultural en expansión.

Si aceptamos la “teoría de la explosión” de Lotman (1999) con sus correspondientes intervalos, debemos entender que la aparición de la televisión y el ordenador es una nueva deflagración metafórica que ha acelerado el proceso de hibridación y ha afianzado la comunicación. El encuentro de la cultura europea y amerindia que se llevó a cabo en la época de los descubrimientos trajo una nueva concepción del mundo. No sólo afecta a lo más trascendente, sino también a la práctica social cotidiana.

Es una praxis polarizada por los contrarios: vida/muerte, solidaridad/insolidaridad, esperanza/desesperanza, integración/desarraigo, libertad/tiranía... Marcará las vidas de los individuos que conviven en un mundo en convulsión permanente. Se trata de una categoría que configura una estructura axiológica elemental (Greimas, 1990). Todo ello forma parte del discurso que refleja el texto.

2.1. En «Calle Maipú» he señalado el punto de vista de la protagonista para buscar el enfoque interior que ordena el relato. En «Sonríe el cóndor» deberíamos hablar de perspectiva, ya que no es el silencio (ocultación) el procedimiento dialógico que privilegia el programa narrativo del héroe. Por el contrario, no aparece un observador determinado como mediador. Es la relación Enunciador / Enunciario la que permite el cambio de procedimientos de textualización.

La perspectiva con que Mauro Muñiz enfoca el relato no marca las condiciones de enunciador y enunciatario, de manera que en un principio deberíamos atribuir la primera condición al Autor-Dios (de la novela decimonónica) y la segunda al Lector, consecuentemente.

Los cambios de procedimiento de textualización rompen con la figura del autor omnisciente, que el título parece otorgar, esporádica y metafóricamente, al cóndor. No es tan simple.

El enunciado pone de manifiesto una estructura referencial que se concreta en un contexto psicosocial, a través de una enunciación no lingüística: gestos, movimientos, sentimientos y costumbres se adivinan bajo ciertas expresiones. De aquí surgen los problemas que sirven de motivación a los eventos del relato y que estructura el universo individual a partir de la categoría vida/muerte, a la que ya hemos apuntado. La enunciación sintagmática rompe con la linealidad temporal del relato, pese a la coerción que la lógica ejerce sobre el establecimiento de las coordenadas espacio-temporales.

La narratología ha denominado este procedimiento de ruptura *desembrague temporal*, un término de la mecánica, malsonante, pero gráfico y convincente. Permite la retrospectión y actualización del relato y es compatible con cualquier otra modalidad de desembrague, como la actancial, por ejemplo, de manera que el *él* del enunciado puede pasar al *yo* o al *tú*, según el actante al que la perspectiva dé el poder de la enunciación. Cualquiera de ellos puede ser enunciador circunstancial.

El cuento comienza con la visión de la tierra desde el aire, el mismo punto de vista del cóndor. Entendemos que, aunque el enfoque sea externo, recoge el punto de vista de la protagonista que ve “las nubes blancas y azules” y, cuando baja, “las rocas modeladas por las aguas”. En ese momento toca su vientre y se genera un poético planteamiento de la situación, una interacción fructífera entre el mundo y ella. Está llegando a su nueva patria de adopción o al menos la de su futuro hijo: “Sintió con el palpito que le llegaba por los dedos que estaba ya en una patria libre, ancha, acogedora”.

El desembrague temporal simplemente provoca una discontinuidad en el tiempo producida por el cambio de imagen que las palabras introducen.

En la primera lectura del cuento cometí el error de pensar en una vuelta atrás en el tiempo y el espacio. Me indujo a ello la idea de frontera que se impone en el concepto de Semiosfera. La estructura comportamental en las relaciones laborales que separan España de Perú, por ejemplo, aunque nunca en el texto se especifican lugares, situaba la acción al lado oeste del Atlántico. La idea de estar en el mundo mejor de los posibles me hacía eliminar a España de las triquiñuelas contractuales de la contratación de peonadas. No era posible pensar que la ingravidez de una operaria pudiera provocar su despido por disminuir su rendimiento. Sin embargo, un hecho estilístico como la variedad sectorial de la lengua en el uso práctico, tratada en su valor emocional, como exige Bally para el estilo, me dio la clave: el desembrague aquí era sólo temporal, no espacial.

2.2. El planteamiento de Muñiz para el desarrollo del discurso es un hallazgo que poetiza cuanto toca. Aprovecha las posibilidades dialógicas de la palabra, que Bajtin (1991) daba a cualquier modalidad literaria, para establecer un virtual diálogo permanente entre la mujer y el ser que engendra. Es un diálogo somático, interno, que encierra la posibilidad epistemológica y pragmática del conocimiento del mundo, un diálogo que deja escapar la voz y denuncia su presencia. Cuando el Capataz preanuncia su despido no sólo indica que se inclina demasiado, tendrá que prescindir de ella “porque habla tu vientre con las tomates, los almendros que sonríen y la suavidad de los tersos frutos que llevas en las manos”. Antes de partir, ella pide “aún sin cobrar, hacer jornada en compañía de todos, para no olvidarlos y, porque así, se lo contaría a la criatura que algún día volvería a descubrir con sus ojos y sus pisadas las tomates, los campos de fresas, todo el verdor nutricio y poderoso que daba el paisaje”.

No se recolectan aguacates, bananas, papayas o mangos sino frutos naturales de la huerta levantina. Aquí nos sitúa la variedad sectorial del lenguaje y aquí se genera ese movimiento de solidaridad de aquéllos que hombro con hombro han trabajado con ella y fueron haciendo de su adiós “un canto de alameda”, eso era “el ondulado ritmo de las cuadrillas, la minuciosa contabilidad que hacían los dedos y las cinturas”, un adiós que

debía transmitir a la criatura, como ha de transmitirle la selección caótica de objetos y modos de este nuevo mundo en el que algún día formará su hogar.

Los desembragues permiten la retroactividad, la búsqueda de causas y antecedentes, el tiempo que regula los cambios de procedimientos narrativos. A raíz de la lírica transmisión de experiencias sensitivas de la gran ciudad, en las que “el calor hacía de las calles y plazas hornos de pan humedecido”, se pasa a lo que no contó, expresado en tercera persona por el enunciador: “Nunca contó la llegada al alba de los guerrilleros”, ni el corro de fusiles que rodeó a los del pueblo, ni esa terrible función deíctica que daba al dedo que señalaba valor de sentencia fulminante si te negabas a acompañarlos.

“A él, por negarse, lo fusilaron y a mí me dieron por muerta. Pero no te lo cuento porque eso no debe estar en tu memoria y yo te tapaba para que no te enterases. Si lo digo ahora es para que me dé fuerzas para no contártelo nunca”.

Nos retrotrae así a los motivos que la empujaron a la emigración. E inmediatamente, como vemos, un desembrague actancial del relato cambia el punto de vista para otorgarle a ella la palabra, al tiempo que concede al *tú* la nueva perspectiva dialógica, aunque sea un diálogo simplemente inferido, con intervenciones que nunca podremos escuchar.

El *tú* la mantiene como sujeto de la enunciación, pero es una enunciación unívoca que no halla respuesta, que no quiere obtener respuesta aunque está incrustada en el enunciado superior, sin distinción gráfica, pero que intuimos.

Cosa distinta ocurre con el procedimiento de actualización por el diálogo formal. Formal en cuanto al tratamiento ortográfico, con guiones que señalan el alternante sujeto de la enunciación, pero no en cuanto a la cualificación del diálogo; en este caso eminentemente somático, con una previa especificación de códigos:

—Mira, ¿me ves?, ¿me ves en la carne que te siente?

—Sí, sí.

—¿Es ese golpecito que me entraña tu respuesta?

—Sí, sí.

—Palpo las voces del aire para que tú las sientas. Siente: cojo la flor aún húmeda de lluvia eterna,... para que tú la huelas. Detengo la nube que enseñé... para que tú tengas en ella la cuna necesaria antes de levantarte...”

En otro momento más avanzado, el diálogo formal conserva recursos de la función fática, pero pierde los indicadores de dirección, sumiendo en una ambigüedad poética el sujeto de la enunciación. Este recurso eleva el deseo a la categoría de creencia y la indistinción del sujeto hablante muestra la eficacia de esa ósmosis comunicativa y propone un origen genético a lo que conocemos como intrahistoria:

—Mira, decías, ¡qué hermosa es la intemperie de esa mujer!...

...

— Mira al hombre que nunca mira, que habla y no oye, al que mira y habla a las estrellas, al que siente abrazo con abrazo...

Cuando ella cree llegado el momento, entrega a la patrona sus enseres, para pagar el derecho a unas horas de descanso, “porque no volvería al siguiente turno de sueño” y el enunciador sentencia: “Saliste a esperar el alba que venía”.

Tal y como se desarrolla la trama, el climax se sitúa en el esperado alumbramiento, pero el efecto sincopado de la perspectiva cambia el procedimiento. La enunciación pasa a la prensa diaria; la forma, al estilo periodístico de una gacetilla de la sección de sucesos y el enunciatario a la masa de los medios de comunicación. Sin embargo, el enunciador general, el Autor/Cóndor, no quiere que “los señores del jurado” pasen por alto que la mujer y el niño recién nacido, “todavía sin identificar”, hallados “en el atrio de la iglesia de una populosa barriada de..., reciben en el hospital más cercano los cuidados necesarios”.

Puesto que no hay procedimiento judicial, la apelación al jurado hace referencia al mecanismo del certamen literario e incita a cualquier lector a adoptar una actitud crítica. Este modelo de desembrague

cambia la emoción que el objeto de la enunciación despierta en la objetividad más sucinta. Se trata de un distanciamiento que sirve de cierre y apertura: cierra la *tranche de vie* de una mujer fuerte, figura elevada a símbolo de la emigración, y abre el proyecto de una nueva vida, integrada en un mar de esperanzas, que fije las pautas de la hermandad y pueda hacer **sonreír al cóndor**.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, Mijail (1991), *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BARTHES, Roland (1953), *Le grade zero de l'écriture*. París: Senil.
- GREIMAS, Algirdas (1976), *Semántica estructural*, Madrid: Gredos.
- GOLDMAN, Lucien (1972), «Estructura: realidad humana y concepto metodológico», en Macsey, R. y Donato, E., *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*. Barcelona: Barral.
- LOTMAN, Yuri (1982), *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo.
- (1996), *La Semiosfera. Semiótica de la cultura al texto*. Madrid: Cátedra.
- (1999), *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
- SEGRE, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*. Madrid: Crítica.
- USPENSKI, B. (1973), *A poetics of composition*. Bloomington: Indiana University Press.
- WEINRICH, Herald (1971), *Tempus*. Stuttgart: Kohlhammer.

© José García Templado 2010

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

