



San Camilo, 1936 de Camilo José Cela
y *Capital del dolor* de Francisco Umbral
(Un análisis semiótico-intertextual) (II)

Angélica Corvetto-Fernández

fercor@gamma.telenordia.se

Universidad de Lund

Una vez actualizado el nivel discursivo de los textos, nuestro siguiente paso será determinar su funcionamiento de acuerdo con las reglas propias del género narrativo.

La narración según la define Reis es el *acto o instancia de enunciación del discurso y las condiciones de existencia del sujeto emisor*.¹ En el acto de enunciación del discurso narrativo podemos distinguir, como hacían los formalistas rusos, entre *fábula* y *trama* correspondiendo ésta última a la historia tal como aparece a nivel del discurso, es decir, como es realmente contada en la manifestación textual.

La fábula, por su parte, es la estructura lógica de las acciones desplegada en un esquema fundamental que incluye personajes y tiempo cronológico. La fábula se reconstruye gracias a la cooperación conciente del lector y su capacidad de abstracción, que pone en orden lógico los episodios del orden peculiar discursivo. La oposición entre fábula y trama se resuelve en la instancia del sujeto responsable del acto de enunciación. El *narrador*, entendido éste no como el autor real, existente solo en el mundo exterior al texto, ni como su representante, sino siendo la estructura autónoma enunciante, que es la que produce las marcas textuales que en su momento harán posible la interpretación.

La fábula no es por necesidad única, como es posible comprobarlo con mayor claridad en el texto de S.C. que está construido sobre la multiplicidad de historias. Según Eco *...la fábula se construye en el nivel de abstracción que se considera fructífero desde el punto de vista interpretativo*.² Así una vez estabilizado el nivel del sentido en el topic: Guerra Civil, la fábula nos interesará en la medida en que los acontecimientos se desarrollen sobre esa línea. Desde este punto de

vista ya no resultará interesante la historia de los amores de don Roque con doña Teresa, aunque sí lo serán los acontecimientos que lleven a éste a la clandestinidad una vez desatada la guerra. Del lado opuesto, no se analizará en C.delD. el devenir del amor de Paulo por la Luguillana, aunque sí el proceso que lleva a ésta a la muerte a manos de los falangistas y sus efectos sobre la evolución del personaje enunciante.

Establecido el marco de la fábula, es necesario analizar las relaciones que el sujeto-emisor o narrador mantiene con el discurso que produce y con su destinatario o *narratario*. El narratario es, al igual que el narrador, una función estructural a la que es posible reconocer por las marcas o signos del discurso. No se trata de ningún modo ni del lector real, ni del lector modelo, estrategia prevista por el autor para la interpretación, sino del receptor virtual del mensaje.

La relación del narrador con su enunciado corresponderá con su posición respecto a la fábula. Es decir, dependerá de si se presenta como participante en la historia que relata (autodiégesis) o exterior a ella (heterodiégesis). En los dos textos que analizamos se trata de narradores heterodiegéticos puesto que aunque ambos se incluyen en el relato mediante un Yo más o menos manifiesto, ninguno de los dos participa directamente de lo actuado.

A cargo del narrador queda también la elaboración de dos códigos específicos narrativos: el temporal y el representativo.

Respecto al primero el narrador de S.C. está completamente sumergido en el tiempo de los sucesos. Si hace profecías o deducciones, es siempre a partir de lo que ocurre y proyectadas hacia un futuro incierto. En el caso de C.del D. sucede algo semejante. Pero la perspectiva temporal del narrador es aquí más amplia. En primer lugar, porque abarca un referente más extenso, toda la guerra, incluidos unos meses (de febrero a junio) anteriores a la

contienda y no sólo días, como el espectro de S.C. atiende. Segundo, porque la posición del narrador, al ser más independiente de los sucesos, le permite arriesgar pronósticos acerca de lo que vendrá después, desde un punto de vista cercano a la historia y al margen de lo profético.

En tanto que el narrador de S.C. se dirige directamente al tú narratario:

"Sí, *tú* te encaras con el problema una y otra vez y sigues sin poder resolverlo, es probable que tenga una solución pero tú la ignoras." (pag.14,³)

El narrador de C.del D. es mucho más circunstancial y discreto en las marcas de su presencia:

"Rosa le hace el gesto *que ya se ha dicho* y él se sale." (pag.122)

"...las clases artesanas, *como ya se ha contado* que las llamaba siempre la abuela de Paulo.(pag.129)

Y reduce casi a un guiño cómplice su relación con el narratario.

Mientras que el texto de S.C. se estructura sobre el extenso monólogo del narrador hacia un *Tú* narratario presente, "histórico", en el sentido de personaje de la historia; el de C.del D. aparece una sola vez como sostén de la primera persona:

"*Yo miro* a Paulo con admiración, respeto y distancia. Paulo *me parece...*"

Una sólo vez también se dirige a la segunda persona de un narratario no individualizado:

"Ocurre que *tenemos* en la tertulia un intelectual de la Ceda, no *te jode*".

Y la primera persona plural cómplice se repite:

"Y Miguel de Molina ... *nos* canta..." (todas las citas son de la página 35)

La relación narrador-narratario en S.C. es ambigua y elusiva, llegando por momentos a dar la impresión de monólogo interior de una misma conciencia. Esta impresión está reforzada a nivel discursivo por la metáfora del espejo. Iterativa, pues se repite en las tres partes del texto, se desarrolla y comprime, incitando continuamente a la acción reflexiva de mirarse en su propio reflejo:

"*Uno* se ve en el espejo y se tutea incluso con confianza..."(pag.13)

Así con el yo impersonal del uno comienza el texto, continúa con el paseo impersonal descargándose de lo que podríamos llamar la máscara del uno, hacia el mismo espejo y su reflejo:

"...el espejo *no tiene* marco, ni comienza ni acaba, o *sí, si tiene* un marco primoroso...y la imagen que devuelve enseña las facciones amargas y desencajadas..."(ib.)

Este vacilar en lo que se describe crea un espacio de ambigüedad. Da la impresión de que no se trata de un espejo real, sino de una imagen que se va formando en la mente de narrador a medida que la narra:

"...a lo mejor lo que sucede es que devuelve la atónita faz de un muerto...es posible que *tú* estés muerto y no lo sepas..."(ib.)

Así llegamos a la segunda persona del narratario, pero el giro ha sido tan amplio que ese tú ha quedado completamente

despersonalizado. Puede ser la imagen de un tercero que se refleja en un espejo imaginario, la del mismo narrador o la de su interlocutor que se está mirando. Queda librado al lector hacer lo que Eco llama un *paseo inferencial*, para desambiguarla. Eventualmente salir del texto, para buscar fuera las premisas probables que le permitan resolver la ambigüedad. ...*el lector se substraee a la tiranía del texto y a su fascinación para ir a buscarle desenlaces posibles en el repertorio de lo ya dicho.*⁴ Eco se refiere en especial a antecedentes "cuadros" intertextuales.

Pero siendo la nuestra una lectura *a posteriori*, no necesitamos salir del texto para hacer nuestras inferencias. Es decir, aquellas deducciones que nos permitan conjeturar quién es el narrador del texto. Adelantemos algunas hipótesis:

- Como el narrador se expresa a través de un discurso modal y adopta una posición omnisciente, podemos suponer que se identifica con el autor y articula las ideas de éste. El autor ha previsto esta posibilidad en su estrategia y la descarta incluyéndose a sí mismo como tercero en el texto:

"...el músico nicaragüence compañero *tuyo* (el narratario) y de Alonso Zamora Vicente, de Gregorio Montes, de Rafael Perez Delgado, de *Camilo José Cela*, de Dámaso Rioja, de Julián Marías y de Luis Enrique Delano en la clase de literatura española contemporánea de Pedro Salinas..." (pag.15)

Al mismo tiempo tiempo en que al nombrarse el autor real se desmarca de narrador y narratario, al colocarse junto a figuras históricas en la manifestación lineal, nos hace un guiño: "ojo, yo estuve allí y sé de lo que hablo". Lo cual es también un modo indirecto de hacerse cargo del texto.

- Que dado el tono íntimo de ciertos pasajes narrador y narratario sean el desdoblamiento de una misma conciencia. Un monólogo interior articulado en la segunda persona:

"...estas palabras...te las recordaba constantemente tu abuela cuando eras pequeño, tu jamás tuviste un arco en tus manos ni ninguna otra arma, en tu familia las armas fueron siempre un recuerdo...ahora mientes descaradamente, mientes a tu familia... te mientes a tí mismo cuando hablas, cuando piensas y cuando estás callado...tú crees que quieres un café, pero a lo mejor no es cierto que quieras un café, no quieres un café y estás mintiéndote sin darte cuenta, quiero un café,..., no tú no quieres un café pero al final ya crees que quieres un café y hasta suspiras por tomar café, tú crees que quieres a Toisha y a lo mejor no es cierto que quieras a Toisha, no quieres a Toisha y estás mintiendo sin darte cuenta y por egoísmo, lo que quieres es acostarte con Toisha, quiero a Toisha, quiero a Toisha, quiero a Toisha..." (pag.269)

En otras partes sin embargo, el narrador contradice esta posición distanciándose del narratario para aleccionarlo o juzgarlo desde fuera.

"Tú déjate de espejos... y confórmate con vigilar el camino de tu sombra en la pared... Toisha te abraza con violencia y volvéis a amaros... Toisha se levanta, se lava, se peina un poco, se viste y se va..., tú le contestas uuu sin abrir la boca, es difícil decir uuu sin abrir la boca, y le haces un gesto que nada significa, te vuelves de lado y casi al momento te quedas placentemente dormido..."(pag.284)

- A veces al discurso del narrador se sobrepone el de uno de los personajes: *tu tío Jerónimo*, el hombre mayor que habla al sobrino inexperto y trata de aconsejarle. Ambos discursos

llegan empero a identificarse y en el epílogo. Del narrador se pasa así subrepticamente al tío Jerónimo como sujeto de la enunciación:

" *Tu tío Jerónimo* cree en las tres virtudes teologales, *sí hijo, yo tengo fe* en la vida, esperanza en la muerte y caridad con el hombre... también *tengo* caridad con España... pese a todo hay que ser patriota, *sobrino*, fíjate que no digo..." (pag.325)

Comienza hablando el narrador y sin solución de continuidad a través de los vocativos el discurso es asumido por el personaje.

Como podemos apreciar es muy difícil, en un discurso donde la ambigüedad es el rasgo más destacado, establecer un claro estatus para el narrador. Eco nos previene que dada la abundancia de espacios vacíos en la novela contemporánea, los paseos inferenciales del lector se vuelven más arriesgados, pero también advierte de *la posibilidad de realizar varias previsiones que se excluyen, pero que no por eso resultan menos confirmadas*.⁵

Nosotros asumimos esta tesitura y aceptamos las distintas posibilidades de identificación de la figura del narrador como eventuales. Destacando el signo de ambigüedad, como marca que necesariamente tendrá que transmitirse a su mensaje. Reis por su parte, destaca que el estatuto del narrador heterodiegético se relaciona sobre todo con los juicios de éste acerca del protagonista de la historia.⁶ En el caso de C.del D. es fácil seguir este desarrollo porque su historia se basa en la evolución de un personaje principal: Paulo. Pero el narrador celiano no se relaciona con un solo protagonista sino que, a pesar de que su atención puede centrarse en su narratario, éste sólo representa un personaje marginal más dentro del caleidoscopio total de los personajes.

Hay sin embargo, ciertos rasgos en el discurso del narrador, que centralizan a este personaje- narratario. Y estos rasgos apuntan a un

contexto de universalidad respecto a este último, dirigidos a sobrepasarlo y apuntar hacia el lector, como posible coparticipante de la catástrofe.

"No, es inútil, tú no eres Napoleón Bonaparte ni el rey Cirilo de Inglaterra, tú eres carne de catéquesis, carne de prostíbulo, carne de cañon, tú eres el soldado desconocido (...) tú estás entre el *público* -en la catéquesis, en la ramería, en el frente... (pag.15)

El personaje -narratario se convierte entonces en un *everyman*: un *uno* que somos todos, uno más entre el público que componemos nosotros. Esto se corresponde con el fenómeno de focalización. En el narrador heterogénico la misma está condicionada por dos maneras: la interna o la omnisciente. La interna reinstaura una óptica de vivencia tipo Yo-personaje. La omnisciente adopta la perspectiva de un conocedor experto de la historia que se cuenta. Por la cita anterior, a la que se podrían agregar muchos otros ejemplos, podemos apreciar una focalización mixta oscilante entre el conocimiento total y la mirada interna.

Una hábil jugada del narrador en S.C. que le permite implicar al lector en la trama de la novela. Desde un punto de vista hermenéutico podemos afirmar que nuestra posición ya no podrá ser neutra: el lector se vuelve así responsable de lo que lee. *De te fabula narratur*, es una frase medieval que cita Eco y que viene muy bien a caracterizar las instrucciones con que el autor carga en el presente caso a su texto. Todos podremos ser víctimas o victimarios todos deberemos tomar partido en algún momento:

"Sí, tú te encaras con el problema una y otra vez y sigues sin poder resolverlo, es probable que tenga una solución pero tú la ignoras. Llamar a las cosas por su nombre, no llamar a las cosas por su nombre, renegar de todo lo humano y lo divino, no

renegar de todo lo humano y lo divino (...) llevarle un chivatazo a la policía, no llevarle un chivatazo a la policía (...) asesinar alevosamente a un compañero de colegio, no asesinar alevosamente aun compañero de colegio, etc.(pag.15)

Todo texto literario es la expresión de un mundo. El autor al escribir "inventa" y desarrolla un mundo particular cuyas condiciones él mismo define directa o indirectamente y cuya existencia fuera del texto es siempre más o menos relativa. Por ello esos mundos no son *reales* sino *verosímiles*, son construcciones culturales. Lo que no significa tampoco que sean absolutamente irreales, pues en ese caso serían incomprensibles. El mundo narrativo es un mundo posible, es decir una construcción que toma prestadas las propiedades e individuos del mundo real, para reacomodarlas en acontecimientos y devenires factibles.

Los mundos posibles no tienden entonces ni a reproducir el mundo real propiedad por propiedad, ni a eliminarlo definitivamente; sino que crean condiciones *ad hoc*, limitadas y provisionales. El mundo posible es un compromiso con nuestra experiencia de la realidad que de este modo se constituye en referente para un estado de cosas alternativo.

La característica esencial de este mundo es la de existir en un continuo espacio-tiempo. La determinación de un fragmento delimitado de esa dimensión será una de las condiciones de posibilidad de los mundos ficticios que a partir de él se creen. En los textos que hemos decidido analizar, este mundo tiene de acuerdo con su topic coordinadas bien reconocibles y específicas: España, 1936-39. Dentro de ese espectro se producirán los hechos y las acciones se pondrán en juego. La elección de un mismo mundo de referencia es una de las condiciones, en este caso fundamental, que facilita la lectura intertextual de ambos textos.

Como es prácticamente imposible que un mundo de ficción pueda reproducir con exactitud, detalle por detalle, el mundo real al que se refiere, es necesario construir un Mundo0 (Mo) o *mundo de referencia*, que superponiéndose a éste, sirva de referente al de ficción. Para ello se tomarán en consideración los elementos del mundo real que más convengan para caracterizar el topic textual. Estos elementos configurarán el grado 0 del mundo (Mo) al que la lectura tomará como referente de los textos, el resto de los rasgos no serán anulados pero no se tomarán en cuenta.

Del mundo real de la guerra civil española tomaremos como relevantes para el análisis sólo aquellos elementos fácticos que aparezcan reproducidos en estos dos mundos novelescos a los que denominaremos Mundo Cela (Mc) (S.C.) y Mundo Umbral (Mu) (C.deD.) respectivamente.

Se considerará que:

- a) La guerra civil es un *conflicto*
- b) *Armado*
- c) Entre *dos bandos* a los que genéricamente llamaremos derecha (D) e izquierda (I). En ambos bandos puede observarse un amplio espectro de agrupamientos ideológicos que van desde los más neutros a los más activos (partidos políticos, sindicatos, asociaciones juveniles, etc.)
- d) En ella participan en forma activa el *ejército* regular dividido entre ambos bandos
- e) y civiles repartidos en grupos *paramilitares* milicias (I) y falanges (D)
- f) Las *acciones* que se lleven a cabo durante el conflicto serán de dos tipos:

1. de *agresión*: sacas, detenciones, aprisionamientos, fusilamientos, asesinatos, torturas, etc.

2. de *resistencia*: fugas, sacrificios, espionaje, desafíos verbales o gestuales, escondites, etc.

Todos estos elementos entran en los mundos descritos por las dos novelas. Pero ni todos entran del mismo modo ni son tratados de la misma manera

Cada texto, al delimitar su fragmento de realidad dentro del topic total, establece qué propiedades del Mo se tomarán en consideración. Mientras tanto todas las demás, si bien no se las niega, quedan *anestesiadas*, es decir inactivas, pero presentes. Aunque su calidad misma de anestesiadas, pueda convertirse en estrategia para inducir al lector a que las pase por alto y no las despierte.

En nuestro caso, esta cualidad hace la lectura intertextual más interesante y provechosa. Al elegir los autores dentro del topic puntos de mira diferentes, hacen que muchos de sus rasgos anestesiados se desanestesien mutuamente. Así, el Mc cubre Madrid en algunos días antes y después del sublevamiento. La acción de las falanges, entonces, es mencionada sólo marginalmente.

"En Los Caracoles hace dos o tres noches hubo sus más y sus menos entre unos obreros andaluces de UGT y un grupo de *falangistas*, los guardias no llegaron antede que se deslomasen pero sí antes de que se matasen...(pag.38)

El actuar de las milicias, en cambio, se nos ofrece muy en detalle; pero desde fuera.

"...en Madrid mandan las milicias socialistas y comunistas, los anarquistas han olvidado viejos agravios y se le suman también...(pag.186)"

"...y el paisanaje pide armas, armas, armas para defender la república, se ven más brazaletes rojos y algunos manifestantes van ya armados de pistolas al cinturón y escopetas al hombro...(pag.169)

"...algunos milicianos piden la documentación a los transeúntes y a veces se oyen voces y denuestos sobre un fondo de viva y muera..."(pag.221)

El Mu, por su parte, se ocupa de toda la guerra. Desde el escenario de una ciudad provinciana dominada desde el principio al fin por la derecha, hay una sola mención casual de las milicias:

"Los falangistas entraron casi antes de llamar, con aquella manera que tenían de hacerse *milicianos* de derechas, rudos y destrozados, cuando todos eran de buena familia y muy jóvenes."(pag.196)

Mientras la acción de las falanges es descripta minuciosamente:

"A Luengo y Gutiérrez los visitaron las falanges...desgarraban los libros y les prendieron fuego en un patio...A los dos poetas les dieron aceite de ricino y les cortaron el pelo a cero... Rompieron algunas láminas de Picasso y de Juan Gris. Luengo tuvo un infarto y Gutiérrez anduvo varios días delirando por la casa..."(pag.140)

"La tapia de los Moliner, que es un callejón en el campo, es la última afición falangista para matar gente con silencio, decoro y valentía."(pag.201)

Resulta extraño el escaso protagonismo de la Falange en el Mu (localizado en Madrid) cuando en Mu, refiriendo un mitin falangista se habla de:

"Los oradores se repiten unos a otros y se ve que lo traen todo preparado de Madrid (...) unos *madrileños* azules, violentos, negros, refulgenes de hebillas y pistolas, como el mensaje visual y verdadero que traen a la pequeña ciudad: el lenguaje de la violencia que recorrerá España y Europa."(pag.33)

Es parte de la estrategia discursiva del Mc el presentar información incompleta o ambigua. Así la Unión Radio comunica:

"...la UGT ordena a sus afiliados la huelga general indefinida en todas aquellas ciudades en que los facciosos hubieran declarado el estado de guerra...(pag.169)

Una consigna que no podemos saber si se cumplirá. Pero en el Mu vemos cómo las condiciones se cumplen:

"La huelga tiene pies y tiene garras. La huelga ferroviaria, repetida, constante, insistente, muda, es lo único que se opone en la ciudad al avance del fascismo, el farrallón humano que está defendiendo la libertad..." "Cargó la caballería, cargó el ejército, cargó la Academia militar, cargó la Falange, cargó la guardia civil y la guardia de asalto (todos los cuerpos ya franquistas) contra el proletariado armado con llaves inglesas y pistolones de Jaca o de cuando la sanjurjada."(pag.111)

Este es uno de los ejemplos donde es posible apreciar mejor, cómo estos dos textos se leen uno a otro. En cierto modo discuten y se completan.

Otro ejemplo destacado es el de los automóviles armados. En el Mc se los presenta de modo ambiguo:

"...por Madrid cruzan algunos automóviles provistos de una ametralladora en la parte delantera y otra en la trasera que

hacen fuego sobre grupos de milicias con el exclusivo objeto de sembrar el terror, lo dice Radio Unión..."

Como la fuente (Unión Radio) es de izquierda, nos queda la duda de si la información es fehaciente. El tono de la continuación, más que disiparnos las dudas, pareciera querer confirmárnoslas:

"suelen ir ocupados por cuatro personas y con frecuencia recurren al artificio del cambio de matrícula, uno de tipo balilla fue detenido por unos milicianos que se enfrentaron *valerosamente* con él, en su interior iban cuatro fascistas *vestidos de mujer* y armados de pistolas parabellum, *tres resultaron muertos...* (pag.262)

El adjetivo que califica la acción de las milicias y el hecho de los disfraces, nos lleva, como lectores advertidos, a sospechar una trampa propagandística de la radio (a la que sabemos tendenciosa) para ocultar un error o un simple asesinato.

En el Mu, en cambio el protagonismo del coche falangista es indudable:

"...el Ford T de alguien conocido, uno de los cinco Ford T que hay en la ciudad. Le habían quitado la matrícula e iba lleno de jóvenes falangistas que asomaban por las ventanillas cantando himnos, exhibiendo armas y amenazando a los burgueses paseantes. Una metralleta apuntaba a alguien como si fuera a disparar (...) (El episodio se repetiría meses más tarde, pero ya con fuego y sangre.)(pag.22)

"A Sebastián Santesmanes el *Mero*, se lo llevaron en un coche negro de papá, como siempre, hasta el paseo de las Moreras (...) le dieron una paliza a la orilla del río (...) Luego lo tiraron al río, inconsciente, y se fueron (...) El Ford de los falangistas huía

por las carreteras. Los chicos iban cantando en el coche un poco borrachos, canciones del *Mero* (pag.133)

Construir un mundo posible, significa seleccionar individuos que cumplirán determinadas acciones y atribuirles ciertas propiedades. Algunas de estas propiedades serán más características que otras, y en la lógica del mundo en que funcionan, serán consideradas válidas para cualquier mundo. Esas propiedades serán consideradas esenciales o céntricas. Las otras, menos relevantes o periféricas, y más fáciles de anestesiar, serán entendidas como fácticas o accidentales.

El carácter de una propiedad dentro de un texto, depende del topic. Éste es el que determina, cuál debe ser la estructura mínima de ese mundo posible. Esta estructura nunca podrá ser completa, sino que constituirá un esbozo o perspectiva del mundo de referencia (Mo).

En el Mo por ejemplo tenemos como propiedad esencial el conflicto entre dos bandos opuestos (D vs.I). El conflicto en sí es considerado propiedad esencial y también lo es la pertenencia a uno cualquiera de los bandos. La pertenencia a un determinado bando en particular, en cambio, es tan solo un accidente. Así en Mc el bando dominante será la izquierda (I) mientras que la derecha (D) se mantendrá en la resistencia. Por el contrario en el Mu será (D) la que domine mientras (I) estará a cargo de la resistencia. La estructura es la misma, aunque la relación se invierte. Ambas guardan el planteo del Mo de referencia.

El ejemplo anterior ilustra también, la cuestión de la identidad a través de los mundos. Esa identidad consiste en ...*reconocer algo como persistente a través de estados de cosas alternativos*⁷. Para ello es necesario establecer la perspectiva desde la que ha de observarse el mundo, es decir, el topic textual.

Es lo que hicimos más arriba estableciendo una estructura simétrica con relación al mundo de referencia. Pudimos de este modo demostrar la identidad de ambos mundos. Ahora nos toca ver otra cuestión interesante para la lectura intertextual y es en qué grado ambos mundos son accesibles entre sí.

Dos mundos son accesibles cuando en ellos las propiedades esenciales no discrepan, aunque las accidentales se opongan o sean diferentes. Una vez construido el mundo de referencia, podremos establecer la accesibilidad de los mundos posibles relatándolos al primero (Mo).

En el siguiente cuadro tratamos de sintetizar esta relación más claramente. Tomaremos para ello tres propiedades isotópicas del Mo de referencia:

Sacrificio / Resistencia / Agresión

relacionadas con una escala que va de la pasividad total a la acción. Y clasificaremos según la presencia (+) o ausencia (-) de ellas cuatro elementos comunes a los mundos textuales Mc y Mu. La marca (+/-) indicará aquellos casos en que la propiedad se encuentre neutralizada ya sea por las circunstancias en que los acontecimientos se desarrollan o por la estrategia textual de cada autor en particular.

Estos elementos son dos actantes individuales (el *francotirador* y la *puta*) que resumen la acción de grupos de actores textuales y los dos bandos en conflicto tomados cada uno en su conjunto de (D) *derecha* e (I) *izquierda*.

El francotirador. Actúa desde las terrazas, dispara y se esconde para hostigar a las fuerzas enemigas que son las dominantes.

Mc

Antonio Arévalo "...se hizo con un fusil y treinta o cuarenta peines en el

Mu

"...se sabía en qué tejado había un **paco** con su fusil viejo,

reparto de armas y lleva dos noches por los tejados tirando al boleó y hostigando a los milicianos..." (pag.277) "Antonio arévalo se pasa las noches en los tejados como un gato, tiene mucho sueño pero ya dormirá si puede y encuentra donde..." (pag.264)

romántico, de la guerra de Cuba, o con una pistola... Los pacos eran la prueba de que el pueblo en sus sotabancos, no había acabado de entregarse (pag.124)
"El escopetazo sonó en la mañana como si se hubiera deserrajado el cielo. Don Eleuterio tenía un paco en el tejado enfrente de su casa (...) está muerto en mitad de la calle..." "Había mucho paqueo en aquel tiempo en la ciudad. Los rojos arreciaban." (pag.151-2)
paco: francotirador

La puta. Función que atañe a multiples actores en Mc y que consiste esencialmente en el servicio y sometimiento total al deseo ajeno. En Mu la misma función cumple Rosa Luguillano, personaje central.

Mc
"...algún día será creada la benemérita orden de las putas de la caridad, que dedicarán su existencia a brindar a los débiles y lisiados no resignación y conformidad sino lo que nadie les brinda, besos en la boca y un cuerpo en cueros sobre el que refocilarse como si no fueran enfermos y tullidos (...) todos encontraríamos razonable que los ciegos y los paralíticos y los babosos también quisieran dormir abrazados a una mujer desnuda." (pag.131)

Mu
"Paulo ha cumplido su promesa de desvirgar a Mulero, de llevarlo a una puta (a otra cosa no puede aspirar el poeta , como no sea a otraciega) (...)La casa de las meretrices tiene un perfume oscuro y antiguo de mancebía católica, de putas beatas, de sacristía y de menstruación(...)Rosa pone una especie de piedad en desnudar al ciego (...) consigue un simulacro de penetración que a mulero le deja feliz, satisfecho, hombre. (...) con los ojos ciegos y cerrados, el cuerpo de miseria, la blanca enferma y la polla infantil (pag.121-2 y3)

El episodio de Mu podría ser pensado como directa ilustración Mc. Pero en Mu, la puta además pasará información de sus clientes de derecha a los de izquierda. Y desafiará a la ciudad siendo humillada, torturada y finalmente asesinada por los fascistas.

Mc	sacrificio	resistencia	agresión
francotirador	+	+	(+/-)
puta	+	-	-
D	+	+	(+/-)
I	(+/-)	+	+

Mu	sacrificio	resistencia	agresión
francotirador	+	+	+
puta	+	+	-
D	-	-	+
I	+	+	(+/-)

Si analizamos los dos cuadros comparándolos, podremos descubrir direcciones que traducen una intención detrás de las estrategias textuales.

En general podemos observar una tendencia a la pasividad en el Mc, con una sola marca positiva (+) y dos neutralizadas (+/-) en la columna de "agresión", contra dos positivas (+) y una neutralizada (+/-) de Mu. Este índice coincide a nivel discursivo, con la intencionalidad expresada en S.C. de otorgar a la guerra civil un carácter equidistante y descargar las culpas (agresiones) sobre los grupos extremos. El plano metafísico en el que se desarrolla este propósito, lleva a la idealización y pasividad de ciertos elementos (la conducta de la derecha como grupo víctima de los abusos de la izquierda, la puta ejemplo del sacrificio en una especie de redención [del hombre] por el sexo y la ineficacia del francotirador como resistencia idealizada). Ya vimos cómo la agresividad de la falange se pasiviza por la ambigüedad y al no mostrársela actuando, queda neutralizada bajo su mero nombre u oculta tras el término genérico de *fascistas*.

En Mu la pasividad no es virtud, por lo tanto pueden llegar a ser activos tanto el francotirador idealista como la puta en su resistencia.

La perspectiva histórica que tiñe al nivel discursivo C.del D. lleva a una mayor activación de los componentes estructurales del discurso. Así la neutralización de la agresividad de la izquierda no se debe tanto a una condición intrínseca (una tendencia a ser sensatos en un mundo de extremos) de ésta, como a las circunstancias materiales en que se encuentra. En Mu la (I) actúa cuando puede (mediante la huelga o la resistencia) y su acción no se oculta tras de ninguna estrategia.

Si observamos más en detalle los items (D) y (I) -los más importantes en cuanto representan el nudo del conflicto - en ambos cuadros, vemos que son simétricos y opuestos. Esta simetría demuestra que ambos mundos son accesibles entre sí, aunque no sean idénticos y ella es la que permite y justifica la lectura intertextual que acometemos.

La estructura actancial responde a un nivel de abstracción mayor que el de la fábula. En esta última los personajes realizan o padecen, acciones que pueden ser consideradas en conjunto. A través de ellas es posible vislumbrar una serie de papeles actoriales que se repiten.

A la abstracción de esas acciones antes mencionadas, es posible encararla como una función narrativa y despojando de su individualidad a los papeles actoriales, podremos reducirlos a actantes⁸. Así varios actores podrán representar al mismo actante (sujeto, destinador, oponente etc.) y muchas acciones tendrán la misma función (dominar, resistir, destruir, obtener, ayudar, etc.) Los actantes se distinguen por oposición: sujeto/ objeto; destinador/destinatario; ayudante/oponente.

Analizaremos un caso paralelo en ambos textos. Se trata de una típica "saca", en la que se va a buscar a alguien para encarcelarlo o eliminarlo:

"...venimos a buscar a un tal Roque Barcia que es un fascista de Calvo Sotelo. (...) llega usted tarde el señor se marchó hace tres días (...) Paulina va a la alcoba de doña Teresa y entra sin llamar (...) quieren registrar la casa..." (pag. 266)

La función es *engañar*.

Mc

"...yo digo que don Roque se meta en mi cama(...)don Roque se mete en la cama de Paulina(...) parece dormido, ¿y ése?, es mi novio(...)el miliciano se encara a don Roque, ¿nombre?, José Sanchez Sánchez (...) afiliado a la ¿UGT?, claro, ¿documentación?, no la llevo encima, comprende compañero (...) don Roque miente de prisa y con cierta lógica bueno, tú no te muevas de aquí, todo esto lo tenemos que averiguar" (pag. 267)

Don Antonio había sido el alcalde socialista de la ciudad desde el año 31, cuando empezó la República." "Desde el día del levantamiento, los falangistas buscaron a don Antonio, que era del Socorro Rojo en su casa y en todas partes." (pag.98-9).

Mu

" En la primera visita al domicilio del alcalde, éste tuvo la astucia de esconderse por la parte de fuera de un balcón, aunque era verano, haciendo que cerrasen las maderas, los cuarterones, las persianas de tablas, todo. Los falangistas no eran profesionales de la guerra ni de nada,, no repararon, en su recorrido por la casa, en aquel balcón cerrado en pleno verano, mientras los demás estaban lujosamente abiertos."(pag.99)

Los actantes son: *sujeto* (que engaña) *objeto* (preservar la vida) y *oponente* (las milicias en Mc y la falange en Mu). En ambos casos el sujeto consigue engañar al oponente y obtener el objeto deseado.

Mc

"...¡de buena nos libramos!, sí de ésta sí..."(pag.267)

Mu

"Don Antonio se salvó, pero falangistas y soldados volvieron y volvieron." (pag. 99)

Sin embargo un final trágico con un posible narrativo⁹ de signo contrario queda sugerido en la última frase de la cita en Mc, mientras que se expresa directamente en Mu:

"El 20 de agosto cogían a don Antonio en su casa, lo sacaron y lo fusilaron en la noche."(pag.99)

El narratario de S.C. además de su papel pasivo de espejo de una conciencia, es sujeto de algunas pocas historias del texto. El protagonista en C. del D. Paulo, muestra notoria semejanza con él. Los dos tienen alrededor de veinte años, una actitud sexual muy similar (especialmente activa) y una posición ideológica indefinida y ambigua. Ambos luchan con la influencia del medio durante todo el desarrollo del texto. Un rasgo notable también, ambos son enfermos: tísicos, una marca de la época. En otros aspectos, Paulo asume acciones que en S.C. atañen a personajes diversos. Su relación con Constitución, la novia obrera, por ejemplo, es análoga a la de Agustín y Engracia.

S.C.	C. de D.
"La Engracia tiene un novio mecánico de radios, Agustín Ubed Martínez, que no acaba de ver cuál es su función en esta vida (los dos mozos son marido y mujer ante sí mismos ya que no ante la ley (...) los padres de él son muy conservadores, casi carcas, y los de ella, a pesar de que son más avanzados, no sabrían entenderlo... (pag. 60)	"Paulo conoce a Constitución (...) una obrera, hija de obreros (...) (pag. 64) con ella no puedo casarme, porque mi familia y mi falta de recursos me lo impiden... (pag. 67) Comprendió que amaba a la chica (pag. 92) Se le olvidó completamente el puritanismo socialista (pag. 93) (...) Paulo y Constitución, por la mañana, hacen el amor, después de haberlo hecho por la noche (pag. 221) Lo debido es que yo me case con la Consti. Y ni siquiera es necesario que nos casemos... (pag. 233)

La relación que el narratario de S.C. mantiene con su novia Toisha es similar, en cambio, a la que Paulo lleva con Jesusita su amante y la que tiene con su criada Carmen podría desplegarse en varias otras concretizadas en S.C. (don Roque y las criadas de doña Teresa, el tío Octavio y su criada, etc.) Acotamos esto para mostrar el hecho de que un mismo personaje puede representar roles actanciales diversos.

Pasando a otro nivel, recordaremos con palabras de Umberto Eco que una estructura ideológica se manifiesta *cuando ciertas connotaciones axiológicas se asocian con determinados papeles actanciales inscriptos en el texto. Cuando un andamiaje actancial se carga con determinados juicios de valor y los papeles transmiten oposiciones axiológicas como Bueno vs Malo, Verdadero vs Falso...*¹⁰

Conviene aclarar que las estructuras ideológicas no se refieren a las intenciones del emisor (autor) si no a lo que en el texto manifiesta o virtualmente pone en juego. No se trata de etiquetas sino de estructuras semióticas, que el lector mismo actualiza, en el acto de descodificación o interpretación de la obra.

Como la nuestra es una lectura intertextual, no podemos tomar en cuenta la totalidad de ese andamiaje actancial en ambos textos, lo que nos llevaría un tiempo y un espacio del que no disponemos. Consideraremos en cambio, un punto en el que los mundos narrativos cohinciden en sus cualidades esenciales aunque en las accidentales difieran. Profundizaremos la intertextualidad partiendo de un verso de Quevedo:

la juventud robusta y engañada (soneto VI, *Parnaso español*, 1648)

Pues si la repetición es signo de relevancia esta cita, dos veces repetida en C.del D.¹¹ la merece.

"...que España vuelve a ser de unos viejos usurarios y de unos jóvenes asesinos, *la juventud robusta y engañada que dijo Quevedo*" (pag.231) (la cursiva es mía)

La oposición axiológica Verdadero vs Falso es la que se destaca:

¿Cuál es aquí la estructura actancial? Podemos afirmar que sujeto/objeto, siempre y cuando tengamos en claro, que el sujeto gramatical (la juventud), no coincide con el sujeto actancial. Ya que éste lo es de una acción, mientras que aquel, al serlo de una oración pasiva (la juventud robusta es engañada), se convierte necesariamente en objeto de un agente. Este agente será el sujeto actancial y la juventud robusta será su objeto. La acción o función de éste sujeto, será engañar a su objeto. Veamos cómo se desarrolla este proceso en los textos.

S.C.

"Es fácil convertir a un mozo en asesino, también es fácil hacer de él un buen torturador, un buen esbirro, basta con que alguien más fuerte sepa sonreírle a tiempo como induciéndole a sentirse maduro (o histórico o mesiánico, es igual, conviene vaciarle antes la cabeza por el agujero que hace el *picorcillo*, que es como una moneda, el *picorcillo* puede (debe) extenderse velozmente por todo el cuerpo (...) entonces ya tenemos un asesino dispuesto a la obediencia..." (pag.56)

C.del D.

"Pepe, el jefe, trae desde hace unos días el uniforme, la camisa azul, y juega con el machete que le han dado en Falange. Pepe es rubio, airoso, con una sonrisa afilada y simpática, que termina en hoyuelos".(pag.11)

"Pepe necesita tener el control de todas las pichas de la banda como Hitler tiene el control de todas las pichas de Alemania. Pepe es nuestro Hitler, solo que a mí me parece más guapo que Hitler y también me da un poco de miedo."(pag.13)

El picorcillo del que se habla en S.C. es la marca de esa especie de pecado original que ya hemos visto en el análisis temático y que es el causante metafísico de la guerra. Pero la descripción es aquí de carácter histórico, se describen modos concretos de operar, para seducir y reclutar a los jóvenes para propósitos violentos. Entre la descripción de S.C. y C.del D. existe una relación de teoría a práctica. En S.C. se describe el proceso del engaño. En C.del D. se muestra cómo éste opera: la fascinación casi erótica de la personalidad más fuerte.

S.C.

"...los vacíos de la memoria no pueden tupirse de recuerdos porque

C.del D.

"-¿Y tú qué coños haces que no te pones la camisa azul?"

los recuerdos huyen para dar paso
ala sangre que vas a verter (...) te
imaginas que estás confundido pero
no, no estás confundido, para eso
hace falta suerte, mucha suerte y ese
picor lo has notado ya más de una
vez, aunque no con tanta fuerza
como ahora, quizás no estés todavía
maduro (ni histórico ni mesiánico es
igual), mejor si el que manda adivina
que te acomete el picorcillo la cosa
ya no tiene remedio, te llama aparte
te pone una mano en el hombro te
mira con fijeza te habla con voz
opaca voz de complicidad te sonríe
paternal o confianzudamente (ambas
formas son eficaces) y ya está a las
pocas horas te has convertido en un
asesino (histórico o mesiánico, es
igual),no pudiste evitarlo y hasta
estás orgulloso de ello..." (pag.56)

Un joven falangista se había
acercado a la mesa solitaria de
Paulo (...)
-¿Camisa azul, dices? Todas las
que tengo son blancas.
- Somos de la misma edad y en
este momento, el que no es
falangista es maricón.(...)
-A lo mejor soy un poco maricón.
Pero también soy muy amigo del
jefe falangista de Tablares. Pepe.
-¿Y Pepe no te ha pedido...?
-Lo estamos negociando.
-No hay nada que negociar.
Decídetes, coño.¿Cómo te llamas?
-Paulo.
El tipo se había distendido ante el
nombre de Pepe. Saludó brazo en
alto, a la manera fascista que
Paulo había visto en los
documentales de Mussolini en el
cine." (pag.23)

La relación entre estos fragmentos es análoga a la de los dos anteriores: uno teoriza (S.C.) el otro (C.del D.) muestra. A nivel discursivo podemos hablar con la crítica anglosajona de *telling* y *showing* (H.James). Lecturas complementarias donde la capacidad receptiva (su edad, su predisposición o no a ser influenciado) del objeto, demuestra ser tan sólo una de las instancias de su captación en la red fraudulenta que el sujeto desarrolla. Véase por ejemplo la importancia que factores como el prestigio, la mayor o menor intimidación y en fin, aún lo histriónico del saludo fascista (difundido a través del cine), tienen como *ayudantes* en la secuencia y su desarrollo. Aunque no deseamos entrar en detalles, podemos atisbar en ello, un cuadro actancial más amplio y una complejidad mayor para la perspectiva de nuestro análisis. Es posible ver entonces, cómo las cualidades esenciales del discurso ideológico coinciden en el engaño y seducción tendenciosa a la que son sometidos los jóvenes. En cuanto a las cualidades accidentales, estas atañen más que nada a la identidad del sujeto a cargo del fraude.

En S.C se juega con las ambigüedades apelando el texto a un código de connotaciones aparentemente neutrales. El sujeto de C.deID. la Falange se expresa en un lenguaje denotativo directo.

S.C.

"...el error casi verdadero es el más venenoso y peligroso de todos los errores y el crimen que acabas de cometer o el que estás cometiendo o el que vas a cometer de un momento a otro es una evidencia, la verdad y el error se confunden en la evidencia del asesinato y entonces ya no puedes volverte a mirar en el espejo, confía en las pequeñas esperanzas y no te dejes sonreír ni aplaudir por el que manda que también puede ser el primero ahorcado, el primer escupido." (pag.64) "...el dolor de los demás, el estupor del prójimo, es la medicina de los inconfesados cochinos domésticos a quienes sonrío durante unos instantes el que manda, es fácil fabricar asesinos basta con vaciarles la cabeza de recuerdos y llenársela de aire ilusionado, de aire histórico,..." (pag.76)
"España es un país de cabestros que no perdonan al mozo jodedor, ni al bárbaro cordero del sacrificio que mata porque le vaciaron el bombo de la calavera..." (pag.105)

C.deD.

"José Antonio cuando habla hace ya de José Antonio (debe haberlo hecho mucho en Madrid), y entre los periódicos y los fanáticos le han fraguado una estatua andante y le han vuelto fiel a su propio tópico joven. En su presencia hay más arrogancia que sinceridad (alguien dice que ya le va cansando su papel, y más juventud que ideas. Su novedad, la novedad que el comporta, es que ha sustituido las ideas por las metáforas, y no porque ideas no tenga, sino porque el ideario profundo de la Falange no se puede decir, por ahora: un fondo confuso de ferralla imperial, violencia sangrienta y juvenil y una galvanización literaria cruenta de las viejas estéticas de cuando España era grande." (pag.33)

Resulta extraño que S.C., un texto que toma a Madrid por escenario y la misma época como referencia, después de haber descrito con tanta maestría el vaciamiento de ideas al que es sometido el joven cerebro, como parte imprescindible de su sometimiento, no mencione el fenómeno José Antonio en ningún momento. Pese a que se detalla la conspiración que lleva a la muerte del teniente Castillo y se refiere que sus integrantes traman el asesinato y además encuentran refugio en el monasterio de Lebanza ("No es que en el monasterio de

Lebanza den asilo a los criminales, lo que pasa es que no preguntan..." pag. 67) no se menciona en ningún momento la pertenencia de éstos a la Falange. Aunque ambos textos parecen hablar de lo mismo, el lenguaje evasivo, metafísico y desconcretizado de S.C. hace que termine hablando de otra cosa. De algo más incierto.

En el curso de nuestro análisis, hemos tratado de descubrir la mecánica semiótica, que regula la lectura intertextual, entre estos dos textos. Tratando de resumir, nos resulta evidente la presencia de cierta matriz operatoria reversible, reducible al siguiente esquema:

Expansión >< Conversión

Los términos están tomados de Riffaterre quien los utiliza para describir el texto como lugar de la significación.¹² Ambos establecen equivalencias entre una palabra y una secuencia de palabras. Se habla de *expansión* cuando un signo se transforma en varios, derivando de una palabra toda una secuencia verbal que mantiene los rasgos definitorios de la palabra originaria. Así por ejemplo en S.C. se menciona a la clase obrera organizada, en C.del D. se describe su acción y se la muestra encarnada en diversos personajes. De donde en el segundo texto se produciría una *expansión* del primero. En nuestro análisis llamamos a los elementos que sólo se nombran, *anestesiados*.

La *conversión* transforma múltiples signos en un signo colectivo y afecta generalmente secuencias generadas por expansión. En S.C. al analizar el topic hemos delineado la estrategia que lleva a contemplar la guerra como el producto de una culpa común a ambos bandos, esta idea que se despliega en múltiples formas en todos los niveles del texto. es una expansión de la idea de *equidad*. En CdeD encontramos un solo episodio en el que se articula la misma idea:

"Zubiri es un falangista joven...Un día...presenció la disputa entre Paulo y un primo suyo por un lapicero.Los dos querían dibujar y no había otro lápiz en la casa. Zubiri intervino, partió el lápiz en dos y le dió una mitad a cada uno...es lo que pretendía el simplismo de la Falange: arreglar a España partiendo los lapiceros por la mitad...una simplificación lirificada por José Antonio." (pag.25)

El episodio anterior actúa como conversión de la idea, que se expande por todo el texto de S.C.. Esta mecánica se repite en todos los niveles. Hay muchos ejemplos de ella, y es reversible en la medida en que lo que es expansión en uno de los dos aparece como conversión en el otro texto. Creemos que es ésta una operación clave en la producción significativa.Y en nuestro caso representa una "copa" muy útil para escuchar cómo conversan ambos textos.

Pero aquí termina nuestro análisis y volviendo a citar a Eco, nuestro buen compañero de viaje, decimos:

"...he perseguido un simulacro de orden, cuando debía saber muy bien que no existe orden en el universo.(...)El orden que imagina nuestra mente es como una red, o una escalera que se construye para llegar hasta algo. Pero después hay que arrojar la escalera, porque se descubre que, aunque haya servido carecía de sentido..."¹³

Es difícil imaginar una mejor definición del concepto de *modelo*.

Al iniciar nuestro trabajo, aclaramos que el nuestro sería un análisis sincrónico y paralelo, esto significaba poner entre paréntesis elementos tales como la biografía de los autores y las circunstancias psicosociales en que estas novelas se escribieron.

Es necesario entonces restaurar ahora las obras de algún modo a su diacrónico proceso.

No es indiferente por ejemplo que Cela haya nacido en Galicia en 1916 y tuviese ya veinte años al inicio de la guerra civil, lo que le hizo participar en ella como soldado nacional. Mientras que Umbral, Madrid, casi veinte años más joven, pertenece a la generación de posguerra que sufrió bajo la dictadura de Franco.

Es imposible soslayar también que *San Camilo, 1936* fue editada por primera vez en 1969, es decir en la fase terminal de la dictadura franquista, cuando el futuro aún se veía turbio y la idea de una nueva guerra civil no resultaba ajena a los pronósticos de la época. *Capital del dolor*, 1995, escrita veintiséis años más tarde es posterior a la transición y aparece en plena democracia. En el momento en que las fallas del gobierno socialista del PSOE lo llevarán a perder el gobierno, después de monopolizarlo durante 14 años, un año más tarde. Tampoco el mundo es el mismo: la guerra fría ha terminado.

Todas éstas son circunstancias que tendrá que tener en cuenta el lector. Cuando quiera ubicar ambos textos en su contexto adecuado. Así podrá realizar la exégesis correcta de su mensaje.

A los efectos de nuestro trabajo podemos decir que, el que Cela reduzca su descripción a unos pocos días anteriores y posteriores al alzamiento, no es ingenua. Revela una intención paradigmática, ese hecho bien delimitado se convierte en un modelo, una estructura cerrada capaz de repetirse una vez dadas las circunstancias favorables. Circunstancias que estarían en germen en el alma humana. Es como un mito cuyo tiempo circular propicia el eterno retorno de lo mismo. Y evita también de este modo, mostrar directamente los excesos que la guerra y la post-guerra ocasionaron.

Umbral, en cambio, al describir la contienda como proceso, con un final que no acaba con las causas, sino que las mantiene reprimidas y como anestesiadas, traza un cuadro en el que aún perdida la guerra y previendo un futuro de dura opresión e ignominia, no anula

la latencia de un conflicto insoluble en tanto que solo de manera temporal ha sido aplastado. Así, al menos en teoría, el proceso queda abierto y con vigencia a pesar de las circunstancias.

"...porque ahora va en serio y puede durar toda mi vida."
(pag.231)

Hasta que las causas que dieron origen al conflicto no se subsanen, es decir la injusticia social sea definitivamente eliminada, el antagonismo potencial, silencioso y furtivo podrá actualizarse.

No dejamos de lado estos aspectos por considerarlos irrelevantes, al contrario, pero caían fuera del campo de observación que nos habíamos propuesto.

...los libros conversan entre ellos...¹⁴

Ahora esperamos que alguien quiera seguir adelante, escuchando su tenaz, continua querella, que no acaba.

Notas:

[1] Reis, C., 1989, *op.cit.*, pag.311.

[2] Eco, U., 1999, *op.cit.*, pag.147.

[3] Las cursivas en las citas son siempre mías.

[4] Eco, 1999, *op.cit.*, pag.167.

[5] Eco, 1999, *op.cit.*, pag.167.

[6] Reis, 1989, *op.cit.*, pag.326.

[7] Eco, 1999, *op.cit.*, pag.205.

- [8] Barthes,R., "Introducción al análisis estructural de los relatos", Bs. As., *Comunicaciones* nº 8, 1972.
- [9] Bremont, C. "La lógica de los posibles narrativos", Bs. As., *Comunicaciones* nº8, 1972.
- [10] Eco, U. 1999, *op.cit.*, pag.249.
- [11] Umbral, F. *Capital del dolor*, Barcelona, Planeta, 1996 pags. 209 y 231.
- [12] Riffaterre, M., *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- [13] Eco, U. 1980, *op.cit.*, pag.485.
- [14] Eco, U., 1989, *op.cit.*, pag.80.

© *Angélica Corvetto-Fernández* 2002

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/sc_1936b.html

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). 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

