



Bajtín y la teoría de la historia literaria: el caso de la picaresca

Fernando Cabo Aseguinolaza

(Universidad de Santiago de Compostela)

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

Y sin embargo con frecuencia queda en un segundo término la circunstancia de que muchas de las formulaciones más asendeadas tienen su plasmación -aunque quizá no su origen último- en una articulación [78] historiográfica muy definida que constituye un aspecto sustancial de su configuración teórica, sobre todo en la medida en que ésta se identifica -en los años treinta- con una teoría de la novela. Ello permite reclamar para Bajtín un lugar destacado en la Teoría de la historia literaria, puesto que, forzando un tanto las cosas, cabe afirmar que su teoría de la novela se halla en relación de interdependencia con una teoría subyacente de

la historia literaria, que, por el contrario de la primera, tiene una presencia sólo tácita en sus escritos⁽¹⁷⁾.

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

La novela es para Bajtín antes un principio cualitativo que una forma literaria definida históricamente. Puede también decirse que, en la línea de la tradición romántica en la que se inscribe⁽¹⁸⁾, la novela es la plasmación de una entidad poética absoluta, que en su caso se identifica con la plenitud de la palabra dialógica. Y en tal sentido la novela se convierte, como asegura J. M. Schaeffer (1983: 92), en «plus qu'un objet littéraire courant». Porque, en efecto, la novela, como entidad absoluta, es irreductible a cualquier manifestación concreta. En «Épica y novela», por mencionar apenas un caso, la contraposición entre ambas formas literarias concluye con la afirmación de que «el proceso [79] de formación de la novela no ha acabado» (Bajtín, 1975: 485). Aun cuando se la identifique con la expresión por excelencia de la época moderna, predomina su inacabamiento esencial, el cual parece ser, por tanto, mucho más que un mero rasgo coyuntural propio de una forma que se halla aún en pleno desarrollo o que mantiene en plenitud su vigencia. Sólo de este modo adquiere sentido la capacidad de la novela para subvertir el orden genérico tradicional y la radical excentricidad que con respecto a la literatura como conjunto orgánico se le atribuye.

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

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

La noción de novela remite una vez más hacia un principio abstracto -la plenitud dialógica de la palabra-, que se hace particularmente palmario, dejando a un lado ahora las relaciones entre los miembros del círculo de Bajtín, en algunas páginas de *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (V. N. Voloshinov, 1929: 160 y ss.). Pienso de modo particular en aquellas que se dedican a la interrelación a lo largo de la historia entre la palabra ajena y la autorial y que, de acuerdo con el predominio de una u otra, concluyen proponiendo la consideración de cuatro épocas, la última de las cuales significa la disolución completa [80] del contexto autorial en favor del discurso ajeno⁽¹⁹⁾. En discrepancia con lo que ocurre en los textos firmados por Bajtín, no es aquí la novela como tal la que protagoniza el progresivo dominio sobre el ámbito literario, sino la palabra ajena, en el marco de la preocupación fundamental del texto de Voloshinov por la problemática enunciativa. Pero el paralelismo es diáfano, y permite entrever la justeza de la apreciación de que, a partir de los años treinta, la novela y el género -frente a la palabra ajena y las épocas de Voloshinov- se convierten en prismas por los que se filtran buena parte de los conceptos y preocupaciones anteriores de Bajtín (G. S. Morson y C. Emerson, 1990: 271). Esta circunstancia, junto con la impronta de la teorización romántica sobre la novela y hasta un cierto trasfondo religioso⁽²⁰⁾, ayudan ciertamente a explicarse ese teleologismo que impregna la visión histórica que tan íntimamente se asocia a la teoría bajtiniana de la novela. Una visión histórica que se plasma en la traza de una narración «genética» en la que se asigna a cada una de las formas novelísticas un papel muy determinado, pero también muy diferente del que les corresponde en las historias literarias tradicionales.

Al lado del componente teleológico -eso sí, sutil y en extremo cautivador en la pluma de Bajtín-, hay que considerar el evidente monismo de la concepción historiográfica que estamos considerando. En buena parte, se trata de un rasgo que va aparejado con el anterior. La relevancia de la palabra dialógica, identificada con la novela, como protagonista en torno a la cual se configura el modelo historiográfico, o, de otro modo, la elección de la perspectiva histórica para fundamentar una muy específica concepción del concepto de novela, conducen casi por fuerza al monismo. Pero un monismo

de tipo particular: no el tradicional de la *Geistesgeschichte* u otros modelos historiográficos cercanos, entre ellos el pergeñado por Voloshinov, que buscan atribuir «la totalidad de aspectos, porciones y pormenores de una sección temporal a un solo concepto» (C. Guillén, 1989: 123), sino uno más flexible y plural en apariencia, que, partiendo de una polaridad conceptual, da cuenta del triunfo de uno de sus aspectos sobre el otro sin renunciar a [81] la consideración de situaciones intermedias y de conflicto. Tal circunstancia, indubitable, ha llevado a algunos exégetas de Bajtín a contraponer los planteamientos del teórico ruso con los de Hegel y el primer Lukács, mucho más unitarios y progresivos en su conformación interna (M. Holquist, 1990: 75).

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

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

Estos tres autores apuntan la cuestión clave, pero a mi juicio no aciertan a plantearla en términos adecuados. Más que de subordinación o escisión, habría que hablar de la interrelación profunda entre historia y teoría literarias. La una no se concibe al margen de la otra; y, de hecho, toda labor

historiográfica implica una teoría del hecho literario, del mismo modo que toda concepción teórica tiene su traducción [82] en los términos de una teoría de la historia literaria. Y estas conexiones resultan particularmente perceptibles en la obra de Bajtín: teleologismo y monismo son, en este caso, las consecuencias historiográficas de una concepción esencialista de la novela y de su absolutización como manifestación literaria por antonomasia de la época moderna.

La historiografía no define un ámbito autónomo con respecto a la teoría. De manera que el identificar la primera con una suerte de empiricidad pura sólo puede dar lugar a confusiones indeseables, las cuales explican, por otra parte, algunas de las carencias en que incurren ciertas críticas dirigidas a Bajtín. Altamente significativos resultan, por ejemplo, los comentarios de Todorov a propósito de la relación de géneros novelísticos que el teórico ruso utiliza en su esquema histórico del desarrollo de la novela. Su reiteración muy aproximada en trabajos distintos y el carácter abierto que sin duda posee esa relación, lejano de una sistematicidad rigurosa, le llevan a afirmar que las categorías genéricas manejadas no son consecuencia de la deducción a partir de algún principio abstracto, sino el resultado de «une donnée préalable»⁽²¹⁾. No hay nada que objetar en este sentido. Pero sí con respecto a las conclusiones ulteriores que Todorov (1981: 142-143) extrae de estas circunstancias y que afectan a la supuesta naturaleza del carácter previo de las formas genéricas:

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

La historia de la literatura y sus categorías parecen tener para Todorov la consideración de hechos empíricos previos a la teoría, y, en esa medida, de representantes de una «realidad literaria» que contraponer a la artificiosidad de las nociones teóricas. Sin duda esto dista de ser así. Y el caso de la novela picaresca, una de las formas novelísticas incorporadas al esquema historiográfico de Bajtín, lo ilustra con aceptable [83] nitidez, además de sugerir algunas observaciones útiles para la Teoría de la historia literaria. Quizá la primera sorpresa en este sentido proceda del hecho de que la picaresca constituya, no obstante un aparente reconocimiento, poco más de un *blind spot* en la concepción diacrónica bajtiniana. Su papel, en efecto, es muy poco relevante, no se cuenta desde luego entre los géneros favorecidos en la trayectoria teleológica tan íntimamente ligada a la caracterización teórica del concepto de novela, y, además, algunas de las observaciones que se hacen con respecto a ella resultan sorprendentes desde una perspectiva hispánica.

Su presencia en los panoramas históricos que Bajtín traza es esporádica. En comparación con los comentarios correspondientes al diálogo socrático, a la novela sofística, a la sátira menipea, a los géneros autobiográficos, a la novela barroca francesa o al *Bildungsroman*, las menciones que se le dedican apenas pasan de meros apuntes. Es cierto que al mismo tiempo se le asigna en-«La palabra en la novela»- un papel capital en el comienzo de la segunda línea novelística, pero es un papel, por así decirlo, preparatorio de la «gran novela» heterológica posterior⁽²²⁾. Además, las desconcertantes razones que justifican esta importancia acrecientan la sorpresa. Evitando los detalles, la novela picaresca figura, junto con la «gran novela barroca», entre los ascendientes fundamentales de la «nueva novela de aventuras». Pero, al tiempo, novela barroca y picaresca aparecen enfrentadas, puesto que, a la «palabra patética» de la primera, se opone una supuesta palabra alegre y desinhibida del pícaro -situado junto por junto con el *tonto* y el *bufón*- que de forma voluntaria malentende la «Mentira patética» como medio de «engaño gracioso». Ello conduce a valorar la novela picaresca a partir de la novedad -única- que se le reconoce: la de situar la palabra de su héroe al margen de cualquier *pathos* retórico y, en consecuencia, en antagonismo con la que se identifica en «las biografías (glorificación, apología), en las autobiografías (autoglorificación, autojustificación), en las confesiones (arrepentimiento), en la retórica jurídica y política (defensa-acusación), en la sátira retórica (desenmascaramiento patético), etc.» (Bajtín, 1975: 211).

Lo desencaminado de tal punto de vista, al menos en lo que se refiere a las principales obras de la picaresca española, es tan patente, que no precisa abundamiento. Importa más el preguntarse por sus razones. [84]

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

El primero de ellos tiene que ver con el planteamiento teleológico que guía la asignación de distintos papeles a cada uno de los géneros y formas novelísticas históricas. De un modo más o menos inadvertido, a cada género le corresponde una función bien delimitada en la articulación narrativa histórica que se trama muy especialmente en «La palabra en la novela». Y ese papel delimita en muy alto grado los rasgos que van a ponerse de relieve en cada caso. Por lo que a la picaresca se refiere, le va a corresponder cubrir un hueco muy destacado en la réplica de la palabra patética, la cual se identifica fundamentalmente con la gran novela barroca⁽²³⁾. Un género éste capital en la trayectoria de la novela de la primera línea. La integridad de la palabra patética va a encontrar su respuesta en el antipatetismo de las figuras emblemáticas del pícaro, el tonto y el bufón, surgidas del fondo de la cultura

popular. Pero de los tres, sólo el pícaro admite la identificación con una tradición específica: la novela picaresca de aventuras. Por tanto, y arrastrada por la lógica interna del modelo historiográfico, la picaresca pasa a ocupar el lugar de «primera gran forma de la novela de la segunda línea» (M. M. Bajtín, 1975: 220) en virtud de un muy discutible carácter antipatético y antirretórico que se le atribuye a través de la identificación deductiva -a pesar de Todorov- con la figura predefinida del pícaro o, acaso, con la categoría dialogística correspondiente del «engaño gracioso».

El segundo aspecto que me interesa resaltar afecta a cuestiones relativas a la historia de la teoría literaria. Bajtín -como Lukács- es heredero de la gran tradición, esencialmente romántica, de la teoría de la novela que se construye como una teoría del *Bildungsroman*. De hecho, es a este último al que le va a corresponder ocupar un lugar casi [85] simétrico al ocupado en la primera línea por la novela barroca. Si ésta se identificaba con la idea de la *prueba*, aquélla va replicar con la *deformación* (M. M. Bajtín, 1979a: 225 y ss.); y el papel crucial desde el punto de vista histórico de la novela barroca en la primera línea será equivalente al desempeñado por la novela de formación en la segunda. Ello inevitablemente redundará en detrimento de la picaresca -mucho más explícito aún en el trabajo de Bajtín (1979a: 213-215) sobre el *Bildungsroman*-, que se ve relegada en esta distribución de papeles por razones de tradición teórica. Lo cual contrasta con la tradición de la historiografía literaria, sobre todo española, donde la noción de novela picaresca -de ahí su protagonismo-, se fragua en estricta confluencia con la propia idea de novela, y en la línea de un entendimiento de ésta próximo al de *argumento* retórico -frente a *historia* y *fábula*-; esto es, como una narración básicamente «realista» sobre hechos verosímiles (J. M. Pozuelo, 1988: 158 y ss.).

La tercera consideración apunta de lleno al carácter no empírico -de nuevo, a pesar de Todorov- de la picaresca como género. En el uso que de ella hace Bajtín, se trata de un género crítico (F. Cabo, 1992: 291 y ss.), que resulta, en consecuencia, inexplicable sin atender a procesos semióticos de transducción (L. Dolezel, 1990: 167 y ss.). La imagen de la picaresca que el teórico ruso utiliza no es concebible de no apreciar en ella, por ejemplo, la mediación interpretativa del *roman comique* francés; de las traducciones y adaptaciones de que fueron objeto los principales textos españoles en la Francia del XVII; e incluso de la apropiación nacional de la tradición española, como hace el propio Charles Sorel en su *Bibliothèque Française*. El sentido de esta compleja tarea transductora es relativamente claro en sus líneas generales; y una de ellas es la que lleva a morigerar la vileza y deshonor de los antecedentes familiares del protagonista, convertido a veces, si no en el hijo de un escudero elevado a la nobleza «malgré lui», como ocurre en el *Gil Blas*, a menos en alguien capaz de alcanzar la redención burguesa de una acomodada posición social, como sucede con Pablos en la traducción de La Geneste (A.

Sanz Cabrerizo, 1993). El pícaro, así, admite un entendimiento mucho menos definido desde un punto de vista social y hace más comprensibles algunas de las observaciones de Bajtín. Observaciones sobre las que pesa también la recepción inglesa de la picaresca española, muchas veces realizada a través de la intermediación patente del *roman comique* francés (R. Lorelli, 1984: 97 y ss.). En todo caso, siempre en la línea del aligeramiento «patético» de estas obras, favoreciendo lo anecdótico y simplificando al extremo desde una perspectiva retórica la posición discursiva del narrador [86]protagonista. El ineludible peso retórico-patético de la palabra de los principales pícaros españoles queda de este modo preterido, y se hace posible sostener que el pícaro se halla «situado más allá de las categorías -esencialmente retóricas- que constituyen la base de la figura del héroe en la novela de prueba: más allá de todo juicio, de toda defensa o acusación, de la autojustificación y el arrepentimiento» (M. M. Bajtín, 1975: 221).

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

Referencias bibliográficas

BAJTÍN, M. M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Trad. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

BAJTÍN, M. M. (1979a). *Esthétique de la création verbale*. Trad. A. Acouturier. París: Gallimard, 1984.

BAJTÍN, M. M. (1979b). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. T. Bubnova. México: F. C. E. 1986.

BROCH, H. (1955). *Poesía e investigación*. Trad. R. Ibero. Barcelona: Barral, 1974.

CABO ASEGUINOLAZA, F. (1990). *El concepto de género y la picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

CLARK, K., y M. HOLQUIST (1984). *Mikhail Bakhtin*. Cambridge (Mass.): The Belknap Press.

DOLEZEL, L. (1990). *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.

GUILLÉN, C. (1989). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe.

HOLQUIST, M. (1990). *Dialogism. Bakhtin and his World*. Londres y Nueva York: Routledge.

LORETELLI, R. (1984). *Da picaro a picaro. Le trasformazioni di un genere letterario dalla Spagna all'Inghilterra*. Roma: Bulzoni. [87]

MARTÍNEZ ROMERO, C. (1990). «De la otredad en la poética machadiana». En *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso internacional conmemorativo de la muerte de Antonio Machado*, IV, 103-108. Sevilla: Alfar.

MORSON, G. S., y C. EMERSON (1990). *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Standford: Standford University Press.

POZUELO, J. M.^a (1988). *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus.

SANZ CABRERIZO, A. (1993). «Ya soy otro: El Buscón en la Bibliotheque Bleue de Troyes». *Dicenda* 11, 285-306.

SCHAEFFER, J. M. (1983). *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*. París: Presses de l'École Normale Supérieure.

SEGRE, C. (1984). «Quello che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo». En *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, 61-84. Turín: Einaudi.

TODOROV, T. (1981). *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. París: Éditions du Seuil.

VOLOSHINOV, V. N. (1929). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Trad. T. Bubnova. Madrid: Alianza Universidad, 1992. [88] [89]

Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario

(24)

Jesús Camarero

(Universidad del País Vasco)

Trabajar sobre el espacio implica una reflexión permanente sobre las maneras diferentes como se presenta y representa ese espacio, porque una realidad o un texto provocan al menos una interrogación nueva que no cesa de interrogar a su vez de modo fascinante a todo aquel que escribe, lee o contempla el mundo con una visión inteligente. Así, trabajar sobre el espacio implica ante todo *hacer el espacio*, es decir, ser conscientes de la dimensión espacial de nuestra existencia. Pero, ¿qué es el espacio? Georges Perec, en su libro *Espèces d'espaces* nos facilita algunas definiciones. Una primera definición concierne el trabajo del ojo, de la mirada, es decir, la actividad de la percepción, del trabajo intelectual de base: «Utilizamos nuestros ojos para ver. Nuestro campo visual nos desvela un espacio limitado» (1974a: 109). Luego realiza una aproximación a la dicotomía funcional sujeto/objeto [90] de esta percepción cuando el hombre piensa ese espacio percibido: «Nuestra mirada recorre el espacio y nos da la ilusión del relieve y de la distancia. Así construimos el espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y un detrás, un cerca y un lejos. [...] El espacio es lo que frena la mirada, es aquello con lo que choca la vista» (*ib. ant.*). Y también: «el espacio es una duda: tengo que delimitarlo sin cesar, lo tengo que designar, nunca me pertenece, nunca se me otorga, tengo que conquistarlo yo» (1974a: 122). El espacio puede ser un objeto pero también un fenómeno, puede ser percibido pero también re-construido o representado. En todo caso se trata siempre de aquello que es cercano al hombre, la cosa primera, el lugar del origen, del destino y de la actividad del hombre. Cuando del espacio se trata, las primeras ideas que vienen a la memoria son la abstracción, la inmensidad, el infinito... Pero el hombre se ha acostumbrado a concretar esas ideas vagas y peligrosas en muchas ideas asociadas a su existencia y, aquí, una vez más, *Espèces d'espaces* constituye el catálogo de esas ideas concretas perfectamente clasificadas, explicadas y transformadas ellas mismas en espacio de la escritura. El espacio constituye la materia que la actividad incansable del hombre transforma sin cesar. Antes era el espacio, después es el espacio también, y no el espacio de antes, sino otro que ya no es el primero. La transformación del espacio da sentido a la existencia humana, sin el espacio no hay vida... y Perec lo había entendido perfectamente al escribir *La Vida instrucciones de uso*. Pero el espacio no es la única figura que podría servir

para explicar las cosas del mundo, también está el tiempo. Una contraposición espacio/tiempo como la que propone G. E. Lessing (1990) en el siglo XVIII no es pertinente ya, porque el espacio y el tiempo van siempre juntos, porque el objeto puede ser aprehendido de dos modos diferentes y complementarios a la vez, porque la yuxtaposición y la linealidad no son categorías estancas y pueden aplicarse a todos los tipos de objeto. Lessing estaba en un error, ya que hay muchos cuadros que cuentan historias (tienen entonces una dimensión temporal) y hay muchos poemas, como *Un coup de Dés...* de Mallarmé, o *Alphabets*, de Perec, cuya singular disposición espacial organiza la significación del texto. No se puede percibir el tiempo, lo que se percibe es el espacio. La instantaneidad del espacio nos permite acercarnos a los objetos que contiene, es la evidencia, lo real, la posibilidad de la referencia, el acto de la representación. El tiempo pasa y desaparece sin parar (por ejemplo los segundos transcurridos desde el comienzo de este párrafo ya no volverán jamás); por el contrario, el espacio atrae al espacio, un espacio es siempre el comienzo de una dimensión en que otros espacios son posibles, el espacio crece a medida que se transforma [91] y las cosas contenidas en él no se agotan jamás, pues su materia no tiene ni principio ni fin. El espacio es lo que se puede percibir: materia, referencia, elemento, indicio... Todo lo que es susceptible de ser modificado por una actividad, todo lo que se presta a la transformación operada por la energía del saber-hacer humano. Cuando del espacio se trata, también es cuestión de la creación: un fenómeno que se produce siempre a partir de algo cuya materia permitirá una acción. Y la percepción implica *lo visual*, porque el ojo es el instrumento más importante para la percepción -la mayoría de la información que recibimos viene por los ojos- y la mirada, la acción que implica la vista, porque los modos de esa mirada son ya una forma que cuenta para el producto final de la percepción. Después habrá que decir el objeto percibido anteriormente. Pero cuando se dice el objeto del mundo que es el espacio o que ocupa el espacio, el objeto ya no está allí y el espacio tampoco. Decir el objeto del espacio ya no es ese espacio, salvo para la escritura que se escribe sobre el espacio de la página y que construye otro espacio artificial incorporando una teoría del signo y de la significación. Escribir es hacer el espacio, porque el texto se hace también objeto: ocupa un lugar, una dimensión, es un volumen, es objeto de una percepción, de una lectura, es comprendido y puede ser transformado o reescrito. Primero está la página blanca que delimita un espacio virgen pero significativo, ya que el vacío cuenta también para el balance escritural (piénsese en el *Coup de Dés* mallarmeano o en el *Passage de Milan* butoriano). Luego está el conjunto de signos de la escritura que se inscriben sobre la página y en la página. Si los signos significan porque hay un código preestablecido y una significación arbitraria, la disposición u organización de esos signos sobre la página también adquiere significado. He aquí pues otro tipo de espacio significativo y artístico tal como lo había definido Yuri M. Lotman (1982: 270-271) en la idea siguiente: «la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del

universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial».

La noción del espacio del texto con una disposición del soporte y de los signos es, quizá, un invento de Mallarmé. Después vinieron Apollinaire y sus *Calligrammes*, Raymond Queneau y sus *Cent mille milliards de poèmes*, la poesía espacial, el Inismo... Pero también está Perec con el conjunto de su poesía heterogramática (*Alphabets, Ulcérations, La Clôture, Métaux*), donde la fórmula permutacional de una secuencia de signos (por ejemplo: E-S-A-R-T-I-N-U-L-O) permite desarrollar configuraciones textuales absolutamente legibles, comprensibles [92] y significantes, una especie de reinención del lenguaje y del lenguaje poético. Igual que la reinención de la escritura del relato en *La Vie mode d'emploi*: toda una maquinaria de constricciones relacionadas unas con otras construye las novelas de una estructura perfecta en la que el autor ha previsto todos los movimientos de ocupación y organización, una representación del espacio del mundo por medio de un espacio narrativo. Sin olvidar *Espèces d'espaces*, donde se podrá encontrar de modo explícito una teoría general del espacio humano contemporáneo y, también, un libro de los espacios diferentes de nuestra civilización, cuya organización jerárquica se justifica por las dimensiones que ocupan en el conjunto infinito de un espacio desconocido. La calle sería el nivel número seis de esta clasificación que va de la página al mundo. Su definición es la siguiente: «...la calle es un espacio [...] bordeado por casas» (1974a: 65). Al final del capítulo, el trabajo en curso del escritor concierne *La rue Vilin*: «sentado en un café o andando por la calle, con un cuaderno y una pluma en la mano, me esfuerzo en describir las casas, las tiendas, la gente que se cruza conmigo, los carteles y, en general, todos los detalles que atraen mi mirada» (1977: 2). Se trata de la ciudad, del barrio, de la calle... Los lugares de la actividad del hombre que transforma el espacio, los objetos, el mundo. Entonces, si el lugar de la calle pasa a un texto que es un signo, hay que tener en cuenta al menos tres niveles de este fenómeno de representación:

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

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

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

Éste es el *signo espacial* que resume el texto de Perec, un signo de la escritura (espacio de dos dimensiones) que representa otro espacio [93] vivido (de tres dimensiones). Desde este punto de vista *La rue Vilin* es un homenaje al espacio, hay una especie de funcionamiento pictórico: la escritura se hace pincel de la representación. Además la calle Vilin, entidad urbanística y arquitectónica, no existe ya; pero ese espacio no ha desaparecido del todo, sino que es un espacio transformado por la acción del hombre que reconstruye las ciudades sin cesar; y, paradójicamente, lo que queda de un modo más firme y permanente es su representación: un texto que se llama *La rue Vilin*, una película que se titula *En remontant la rue Vilin* (de Robert Bober) y otros textos que representan ese texto o esa película. Es decir, los signos que representan el espacio primero del mundo real o ficticio. De este modo, a través de los signos, la permanencia del objeto está asegurada.

EL ESPACIO DEL OBJETO

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

amontonamiento material que ellos ansían poseer que por su decir o su hacer). [94]

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

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

Una escritura con función tradicional representativa exige un tipo de lectura lineal en principio, pero esta constricción de la descodificación textual no es la única posibilidad de acceso al universo representado. [95] Es posible, por ejemplo, elaborar un recorrido diferente por el repertorio descriptivo disponiendo verticalmente los elementos de la descripción de cada visita, para obtener seis listas autónomas y verticales que se pueden leer transversalmente

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

El fenómeno que marca sin duda alguna la lectura de este texto es el aspecto material de la descripción, tanto en su versión positiva como negativa. Desde el punto de vista positivo tenemos los siguientes componentes: el proceso de construcción de los «HLM» en la calle Couronnes, el revestimiento de fachadas (sobre todo al principio de la calle), la reconstrucción de una casa en el n.º 12 o de un comercio en el n.º 6, las expresiones que delatan un estado determinado («*toujours intact*», «*toujours là*», «*toujours debout*»). Y en el lado negativo: el deterioro de las casas (sinónimo de degradación), el carácter «destripado» de los n.ºs 23 y 25, las expresiones «*plus rien*», «*la rue s'arrête ici*», «*rien au-delà*»; el carácter «demolido» o «destruido» constatados en la visita de 1972 se convierte en «empalizadas» y «solares» en 1974. La transformación del espacio arquitectónico implica a veces el vaciado de la calle; lo que queda es el indicio de una presencia anterior (la empalizada, por ejemplo) que a su vez se hace signo. Y hay también una cierta historia de «comercios cerrados». En su primera visita al barrio, el n.º 1 de la calle lleva ya la inscripción de «cerrado» y «todavía no ha encendido las luces»; la cerrazón y la oscuridad muestran la ausencia bien de vida, bien de actividad, y ello constituye el retrato [96] hiperrealista realizado a partir de una experiencia visual intensa que, además, se continúa a lo largo de todo el relato: en el n.º 7 hay también otro comercio cerrado «desde hace tiempo», luego en el n.º 9, en el 11, en el 16, en el 22, en el 24 (por supuesto, ya que se trata del comercio de su madre, que no ha vuelto a abrirse). Sólo hay un contrapunto, cuando Perec vuelve a las siete de la tarde ya anochecida y obtiene una visión ciertamente diferente del entorno. La visualización de los comercios es más rápida, de una instantaneidad casi pura, como de extrema urgencia: es el ojo que trabaja intensamente y que encuentra su objeto enfrente, absolutamente próximo, sin

posibilidad de fuga, un círculo vicioso que se repite sin parar en la vida urbana y que muestra el proceso de producción y desaparición de los barrios y de las casas, la transformación del espacio de la ciudad. La calle se hace cada vez más vieja, los vecinos mueren o se marchan, los comercios ya no son rentables y cierran, las casas y los comercios abandonados se estropean muy deprisa, finalmente llega la expropiación forzosa. Estos son los avatares del espacio referencial tal como ha sido representado por el texto de Perec.

EL ESPACIO DEL TEXTO

Es el conjunto de signos de la escritura depositados sobre el soporte de otro espacio: la página. Es el espacio ocupado por los significantes, por la materialidad de la escritura inscrita sobre el soporte y las configuraciones⁽²⁵⁾ obtenidas en el momento de la inscripción. Es un espacio que tiene en cuenta los signos, bien para imitar la disposición de los objetos en su lugar específico -es la representación-, bien para obtener otras formas cuyo referente podría estar ausente -es la metarrepresentación- (ambos términos son de Jean Ricardou 1987: 5).

El espacio «textual» es una suerte de disposición *geográfica* de los grafos, el texto es el tejido de una configuración o de una forma, algo material que se puede tocar y manipular. Se trata del juego de la escritura que quisiera reproducir una cierta disposición de lo real para representarlo lo mejor posible. Es la *descripción*. La escritura desaparece a medida que los edificios desaparecen. Si el espacio-inmueble [97] de la arquitectura se degrada, el signo del espacio escritural ya no desciende sobre la página y, del mismo modo, la cantidad de espacio construido que queda en pie todavía se corresponde con la cantidad de signos acumulados en el texto; tal es la correspondencia del espacio arquitectónico y del espacio escritural operada por medio de la descripción taxonómica. La taxonomía comporta una forma del texto tal que reproduce un cierto orden de lo real; el orden o clasificación de los componentes del texto se corresponde con el orden percibido del espacio referencial (es la idea de Lotman expuesta anteriormente).

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

enumeración. La forma tabular produce entonces algunos tipos de configuración de la escritura del texto, unos *topoi* de la puesta en discurso de una descripción semiótica del espacio arquitectónico que evocan cierta tridimensionalidad:

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

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

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

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

e) La inscripción especial, de carácter intertextual, de anuncios, cartelitos, rótulos, letreros, «inscripciones», siglas, anuncios oficiales, placas, *grafitti*, reproducidos todos ellos tal cual, como una cita, constituye [98] una especie de catálogo casi autobiográfico de algunos fragmentos que pertenecen al objeto real del espacio referencial.

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

EL ESPACIO DEL SIGNIFICADO

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

A medida que avanza el relato de *La rue Vilin*, la degradación de los edificios se va convirtiendo en el agotamiento de la escritura en su propia materialidad. La sexta visita es demasiado breve, tiene lugar [99] de noche- vers 2 h. du matin»- y su descripción es lacónica, telegráfica. Los signos de la escritura se ausentan de la página del mismo modo como los edificios desaparecen del lugar referencial a causa de la actuación de los obreros encargados de la demolición; a medida que el texto avanza la escritura se hace esquelética, es la agonía del referente, el vacío, la desaparición. Las seis etapas de la degradación de la calle Vilin suponen una especie de evolución metastática de los comercios y de las casas, una visión del espacio como una materia que se transforma sin cesar, el principio heraclitiano que nos habla de una característica esencial del espacio: un espacio que no cambia no es un espacio. El espacio del significado supone el encuentro de la arquitectura y de la escritura, un encuentro autobiográfico que reproduce las imágenes de una memoria cuyos recuerdos están asociados al devenir de una calle. El producto final de esta *ocurrencia* concierne al escritor y su actividad, concierne la vida y la escritura: el n.º 1 «c'était [...] l'immeuble où vivaient les parents de ma mère»; el 24 es «la maison où je vécus»; la forma de la calle es como dos eses, las siglas de la policía nazi; la mujer del 36, que se acuerda de la peluquera del 24... Lo que queda es el recuerdo hecho escritura. El espacio del significado es el espacio de la degradación, del deterioro, de la demolición, cuyo único signo es la escritura. Por ello, la escritura que representa el objeto dibuja a veces algunos signos de esta degradación: los muros y las empalizadas son las fronteras del espacio vaciado y suponen el «borramiento» arquitectónico; las ventanas y las puertas clausuradas son el «cegamiento» del edificio abandonado o expropiado y la transformación de la ciudad; la palabra *vilin* se pronuncia [vilé], igual que la palabra *vilain* (feo, malo, negativo). La

significación global de este texto es la imagen o la figura de la degradación. No queda ya ninguna posibilidad de salvar ese espacio material que constituye el objeto de la referencia, pero nos queda la escritura de una historia sobre los últimos días de un fragmento del espacio parisiense donde algunas vidas fueron posibles: las de los vecinos de la calle Vilin y la de Perec mismo.

Según la sentencia de Wittgenstein, «el nombre significa el objeto» (1989: 33), es decir, la organización de signos estructurados por la descripción significa la acumulación organizada de esos elementos arquitectónicos y urbanísticos que componían aquel lugar de la calle Vilin. El espacio vivido, real, de una vida pretérita, ya no está aquí y es remplazado por el espacio textual de la descripción de su recuerdo. La calle Vilin (una pequeña calle de París) es *La rue Vilin* (el título de un relato ecrástico), la calle es el texto. De este modo el espacio limitado [100] del texto⁽²⁶⁾ reproduce el objeto infinito del espacio. Según el matemático Aleksandrov, citado por Lotman (1982: 271), «el espacio es el conjunto de los objetos homogéneos [...] entre los cuales se pueden establecer relaciones como las de las relaciones espaciales corrientes (continuidad, distancia, etc.)». El texto es el modelo del universo porque reproduce su materia al mismo tiempo que la imita y, entonces, las palabras del texto sirven para representar y significar lo que nunca estará en el texto. El núcleo del problema es semántico: la descripción equivale a la representación. Si un objeto descrito obtiene una significación en el interior de la secuencia textual correspondiente es gracias al código de la representación, ya que la alusión a este objeto obliga al sujeto a reproducir su imagen y, de este modo, el sujeto puede apropiarse de algo que antes no le pertenecía. La tabulación del interior del texto reproduce el orden de los elementos en el espacio externo. Pero la escritura no es el espacio total, no es como el espacio de tres dimensiones. En *La rue Vilin* esta limitación de la escritura (puesto que se hace en las dos dimensiones de la hoja) ha sido compensada por la representación de un espacio de tres dimensiones: el de las casas, los comercios, la calle, el espacio infinito. Es la función de la referencia objetiva: una palabra en relación con un objeto. El texto no es el objeto (Magritte), pero el texto *significa* los objetos (Wittgenstein). A efectos del fenómeno de la representación, el espacio del significado es secundario porque no añade nada esencial a ese lazo que une la palabra y el objeto. Mientras que hay una relación inmediata entre la palabra y el objeto, el significado exige una traducción del significante que a veces es una traición (piénsese por ejemplo en los problemas de la polisemia o la homonimia) y la relación que Aristóteles había establecido entre los tres términos, objeto-palabra-idea, quizá no sea ya un triángulo sino una pirámide truncada, porque sólo queda la base formada por el objeto y la palabra en una relación que se va extendiendo a medida que la escritura se materializa y se acerca al objeto. Como representación del objeto y como configuración textual, la escritura es signo. Por su parte, esa entidad arquitectónica múltiple relatada en *La rue Vilin* es un referente complejo en su doble dimensión biográfica y sociológica. Y entre ambos

estadios del proceso sígnico (o semiosis) se halla el espacio: el espacio es primero un referente, es *el* referente, la calle Vilin, el objeto en que el artista apoya el acto creador; pero también [101] es signo, porque la escritura, al inscribirse y materializarse, se hace objeto a su vez. De este modo, el espacio se convierte en una dimensión polivalente que justifica quizá la extensa base de esa pirámide (truncada y sin embargo) cada vez más rica en posibilidades de articular un discurso con gran capacidad signifiante.

Referencias bibliográficas

APOLLINAIRE, G. (1925). *Calligrammes*. París: Gallimard.

BOLLNOW, O. F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.

BUTOR, M. (1954). *Passage de Milan*. París: Minuit.

ENZENSBERGER, H. M. (1966). «Estructuras topológicas en la literatura moderna». *Sur* 300, 3-16.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.

LESSING, G. E. (1990). *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y de la poesía*. Madrid: Tecnos.

LOTMAN, Y. M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

MALLARMÉ, S. (1970). *Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard*. En *Oeuvres Complètes*. París: Gallimard.

PEREC, G. (1965). *Les Choses*. París: Julliard. Trad. esp.: Barcelona: Seix Barral, 1967, y Anagrama, 1992.

_____ (1974a). *Espèces d'espaces*. París: Galilée.

_____ (1974b). *Ulcérations*. En *La Bibliothèque Oulipienne*. París: Ramsay.

_____ (1976). *Alphabets*. París: Galilée.

_____ (1977). *La rue Vilin*. En *L'Humanité*, 11 nov. Trad. esp.: *Suplementos Anthropos* 34, 87-90, 1992.

_____ (1978). *La Vie mode d'emploi*. París: Hachette. Trad. esp.: Barcelona: Anagrama, 1988.

_____ (1980). *La Clôture et autres poèmes*. París: Hachette-POL.

_____ (1988). *Métaux*. París: Atelier RLD.

QUENEAU, R. (1961). *Cent mille milliards de poèmes*. París: Gallimard.

RICARDOU, J. (1987-1990). «Éléments de Textique I, II, III, IV». *Conséquences* 10, 11, 12, 13/14.

WITTGENSTEIN, L. (1989). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza. [102] [103]

△▽

Las voces en *La boda de Ángela*, De J. Jiménez Lozano

Emilia Cortés Ibáñez

(Grupo de Investigación de la UNED, Madrid)

La obra está ordenada en nueve capítulos y, a lo largo de ellos, conocemos la historia de una familia venida a menos: la rigidez de sus normas (Jiménez Lozano, 1993: 106, 231), su religiosidad (Jiménez Lozano, 1993: 107-108) y el acomodo a los nuevos tiempos políticos y sociales (Jiménez Lozano, 1993: 15) que les ha tocado vivir. El eje de la familia es la madre⁽²⁷⁾, «mamá» como constantemente la denomina su [104] hijo, el menor de tres y único varón, que es a la vez personaje y narrador «visible» (Bal, 1977: 117) de la novela. El narratorio es su hermana Tesa, personaje ausente, a quien cuenta el asunto de la boda de Ángela -sobrina de ambos-, motivo de la narración, por lo que la novela es muestra de narrativa oral (Chatman, 1990: 272-73); mientras familia e invitados esperan el inicio de la boda, el narrador cuenta a Tesa cómo se está desarrollando el acontecimiento.

La narración de lo que ocurre a la puerta de la ermita, que aparece en pretérito, la alterna con retrocesos al pasado, a la vez que va estableciendo un paralelismo entre dos personajes y su situación: Tesa y Ángela⁽²⁸⁾ -tía y sobrina- (Jiménez Lozano, 1993: 36, 38, 99, 107, 113, 133), lo que lleva a un paralelismo entre el pasado y el presente, y ello da pie a la alternancia temporal que domina toda la obra. Estamos ante una *narración consonante* (Beltrán, 1992: 155-59), en la que los dos planos temporales, pasado y presente, pertenecen al narrador. Desde el punto de vista de la

posición temporal, se trata de una narración *ulterior*, en la que no se indica «la distancia temporal que separa al narrador de la narración del de la historia» (Genette, 1989: 277). Estos dos planos temporales están dominados desde un aquí y un ahora que aparece siempre en presente, marcado por expresiones del tipo «ya sabes», «¿te acuerdas?», que tienen una clarísima función *fática* o de contacto.

El hecho de que la situación física del personaje narrador sea fija favorece su inmersión mental. Este narrador homodiegético cuenta desde dentro; su *focalización interna* (Reyes, 1984: 102), de posición *fija* porque todo pasa a través de su filtro. Nos ofrece una *selección, visión y presentación* (Bal, 1977: 119) de los hechos, lo que aporta *parcialidad y limitación* a la historia (Bal, 1990: 110-111). De él sabemos muy poco, ni siquiera su nombre, lo vamos conociendo a lo largo de la obra, precisamente por su perspectiva y por cómo actúa en las secuencias en que se manifiesta como un personaje activo. A Jiménez Lozano no le interesa este personaje salvo para que sea el sujeto receptor de la historia y muestre al lector el mundo de la novela, siempre a través de los ojos de su conciencia (Garrido, 1993: 135). Estamos en el 1.^{er} nivel de focalización (Bal, 1990: 118); el objeto focalizado es «no perceptible» (Bal, 1990: 115) o «interno» (Vitoux, 1982: 360), ya que se trata de pensamientos, recuerdos, sentimientos; todos ellos en torno a su familia. Aunque, si seguimos la opinión de Vitoux (1982: 364), es [105] «perceptible», ya que la memoria y el sueño dan un objeto «perceptible» aunque ausente. Este focalizador personal puede percibir el objeto imperceptible porque forma parte del mismo, es decir, de esa familia (Bal, 1990: 117). Esta combinación de focalizador y objeto focalizado es constante a lo largo de la novela; no obstante, hay secuencias -la espera a la puerta de la ermita- en que el objeto focalizado es «perceptible» o «externo», al estar formado por los invitados, la situación y lugar en que se encuentran.

Este narrador *testigo* (Bal, 1990: 131) se mantiene aparte, observa lo que ocurre y nos cuenta la historia. Su función, a lo largo de la obra, es doble: *comunicativa y testimonial* o de *atestación* (Genette, 1989: 308-312); como consecuencia, destacan las funciones *fática* y *emotiva*. Entre narrador y personaje hay una relación de *equisciencia* y el que sea un narrador desde dentro hace que su punto de vista, su focalización sea espontánea y natural, no forzada. La diferencia entre narrador y personaje se diluye debido a que la identificación entre el saber de uno y del otro va acrecentándose, por lo que se llega a «una conciencia que fluye», es decir, al monólogo interior del narrador-personaje (Tacca, 1978: 86-7). Ello muestra la exploración de la conciencia de este narrador-testigo y de la imagen que tiene del mundo (Tacca, 1978: 107).

El discurso que ofrece la obra es doble (Senabre, 1993: 11). Un *discurso externo*, sencillo, de fácil comprensión, que está unido a las personas que

aguardan el comienzo de la boda y que se da siempre en el presente, aunque aparece oculto bajo el pretérito. Otro, *interno*, no tan sencillo como el anterior, que corresponde al narrador, a su familia, y nos lleva al pasado, a las evocaciones, a conocer los componentes de la misma.

Estos dos discursos ponen de manifiesto los dos mundos, distintos, diferentes, que subyacen en el fondo de la novela: el mundo en general y el mundo cerrado, interno, íntimo de esta familia que muestra el autor⁽²⁹⁾. [106]

El discurso externo, al igual que el mundo que refleja, es superficial, frívolo, «ligero», mediocre; lo vemos en las actitudes y conversaciones de los invitados, que giran en torno a las dietas de adelgazamiento y a la celulitis y cirugía estética (Jiménez Lozano, 1993: 74-5, 136-37). Los únicos personajes que se escapan de este mundo son las dos mujeres que viven en él pero sin pertenecer a él: Ángela y su madre, Lita. Esta última: ligera, juvenil (Jiménez Lozano, 1993: 110); la primera: una niña (Jiménez Lozano, 1993: 61, 93). La focalización del narrador nos da su visión del mundo⁽³⁰⁾:

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

El discurso interno es más complejo. En muchas ocasiones su contenido no está explícito, el autor se sirve de *paralipsis*, y la imaginación del lector debe suplir lo no escrito: no se nos da información completa, sobre todo en torno a la figura de Tesa⁽³¹⁾: su actividad después de la salida del convento, el accidente que la llevó a la situación actual, país en el que se encuentra y, finalmente, el regalo que hace a Ángela y que resulta ser decisivo para que la boda no se lleve a cabo. Pero no es extraño que, sobre este último extremo, el narrador no actúe como un perfecto informante: él también desconoce este punto, tal y como muestra a lo largo de la obra (Jiménez Lozano: 1993: 34, 52, 63, 83, [107] 87-88, 135, etc.), por lo que no se manifiesta como omnisciente. Recogiendo las palabras de Vitoux (1982: 363), diremos: «*un personnage focalisateur ne permet de faire passer dans le récit que ce qu'il est en mesure de connaître de l'histoire comme acteur, c'est-à-dire ce qui est objet de perception*».

El narrador se mueve en distintos niveles del pasado que enlaza mediante una frase (Jiménez Lozano, 1993: 117, 118), los rostros de las personas (Jiménez Lozano, 1993: 105), los niños (Jiménez Lozano, 1993: 93), una sonrisa (Jiménez Lozano, 1993: 99), algún personaje -Luzdivina, Lita (Jiménez Lozano, 1993: 60, 19)-, la humillación (Jiménez Lozano, 1993: 32-3), el canto del cuco (Jiménez Lozano, 1993: 111), la diadema de la novia (Jiménez Lozano, 1993: 10), algo que dice mamá (Jiménez Lozano, 1993: 25) o el tono de su voz (Jiménez Lozano, 1993: 93), para hacer repentinas incursiones en el presente, al que llega gracias a una música (Jiménez Lozano,

1993: 138), o por el tema de la moda en el vestir (Jiménez Lozano, 1993: 106). Y de dos situaciones, separadas por el tiempo y, aparentemente, independientes sacamos simultaneidades, relaciones, referencias, que nos permiten llegar más profundamente al interior del narrador y su familia. Este discurso interno es el del mundo interior del narrador, que se mantienen fuera del mundo en el que está inmerso el resto de personajes, de mortales; actitud en la que se reafirman los componentes de la familia, al final de la obra, al provocar la ruptura del compromiso y, por consiguiente, la no celebración de la boda. Éste es un discurso más profundo con claros ejemplos de *intertextualidad* (Plett, 1993: 65-91), al aparecer recogidas otras voces; unas veces por medio de cita manifiesta, con marcadores *explícitos*, por ejemplo, la referida a Ovidio (Jiménez Lozano, 1993: 94). Otras, son citas ocultas que, siguiendo la tipología fijada por Morawski (Plett, 1993: 76-8), consideramos eruditas; así, escuchamos las voces de Plinio el Joven, Gracián y Quevedo (Jiménez Lozano, 1993: 72), tal y como Senabre (1993: 11) recoge.

No es extraño que el discurso interno, y el mundo en el que se da, sea más rico y profundo que el externo porque en él está sumergido el narrador y éste es el que él defiende y propone como válido y auténtico. Este mundo está conformado por la casa, el hogar de los personajes de la obra, donde realmente se sienten ellos mismos: es el espacio de la familia, de lo privado, de lo íntimo. Ni el espacio externo ni el interno presionan al narrador, más bien lo «envuelven», le ofrecen el clima propicio para su vuelta a la infancia. Tienen una función simbólica, claramente apreciable cuando actitudes o estados de ánimo de los personajes se manifiestan en un lugar, en un ámbito concreto, rodeados [108] de objetos con un efecto sentimental claro (Jiménez Lozano, 1993: 11-2, 13). El espacio físico de la obra traduce oposiciones personales e ideológicas: dentro/fuera, verdad/mentira.

La novela ofrece dos situaciones lingüísticas diferentes. El hecho de que el narrador esté implicado en su objeto lo coloca en una situación lingüística *personal*⁽³²⁾ -en el sentido en que se refiere a su posición-; la situación narrativa de la novela está conformada por este tipo de lenguaje y en él destacan la función actualizadora y memorística, puesto que sirve para aproximarnos a vivencias pasadas. El monólogo interior, en el que se alterna cognición y percepción (Chatman, 1990: 194-99), es la base del discurso narrativo, sirve para mostrar el mundo interior del personaje: recuerdos, vivencias, evocaciones; y está conformado por formas directas libres. Nos encontramos ante un *monólogo autonarrado* (Beltrán, 1992: 164-67), que entra en los límites de la conciencia del personaje narrador. En palabras de Tacca (1978: 138), el «yo» narrativo «[...] cuenta hechos de su pasado pero contemplados con la relativa "ajenidad" que impone el tiempo», se da «el apego de la propia identidad» y «el despego de la distancia temporal».

En la primera mitad de la novela el narrador emplea una 2.^a persona, cuya función es la de esconder el «yo»; es muestra del *monólogo autorreflexivo* (Beltrán, 1992: 176-85), del que tenemos numerosos ejemplos (Jiménez Lozano, 1993: 27-9, 61, 65, 93, etc.). En estos casos, *tú es yo*, es decir, «el *interlocutor* ha sido sustituido por el *sujeto de conciencia*» (Beltrán, 1992: 183). La relación íntima entre narrador y narratario actúa en el primero, que elige registros, formas y normas de expresión (Bobes, 1992: 75) en un tono conversacional, confidencial, familiar⁽³³⁾. Así, el presente de la narración aparece marcado con verbos en 2.^a persona, del tipo «ya sabes», «¿Te acuerdas?» (Jiménez Lozano, 1993: 31, 45, 49, 53, 73, etc.), que tienen una función claramente fática, y que ya hemos recogido anteriormente. Son formas indicadoras de emotividad⁽³⁴⁾; expresividad que, por otra parte, se ve reforzada con el [109] empleo de vocativo (Jiménez Lozano, 1993: 102) e imperativo, que ponen de manifiesto la intimidad de la relación entre los hermanos (Jiménez Lozano, 1993: 15). Se da un abundante empleo de laísmo a lo largo de toda la obra, además de dos casos de loísmo (Jiménez Lozano, 1993: 98 y 138), lo cual entendemos no sólo como muestra de la atmósfera familiar del relato, sino también como rasgo caracterizador de la estrecha relación entre el paisaje y el paisanaje de la obra, ya que se desarrolla en Ávila⁽³⁵⁾ y su provincia. Debemos señalar que el laísmo aparece tanto en el monólogo del narrador como en boca de otros personajes (Jiménez Lozano, 1993: 74, 105, etc.).

La situación lingüística personal de la obra se alterna con otra *impersonal*⁽³⁶⁾, en el sentido de que gira en torno a los otros, no en torno al yo/tú. A lo largo de la obra se produce la alternancia de los dos niveles narrativos -personal e impersonal-, por lo que nos encontramos ante constantes *interferencias textuales* entre el texto del narrador y el del actante. En el discurso base de la novela, tanto el nivel narrativo como el de focalización están en el 1.^{er} nivel. Cuando se pasa a la situación lingüística de los personajes, estamos ante una situación de lenguaje personal de 2.^o nivel, ante una situación dramática, ante el *diálogo* (Bal, 1990: 142-47).

El narrador se sirve de este *proceso de interacción* (Bobes, 1992: 66) para dar la voz a los personajes y, así, aproximarlos al receptor y hacer más viva la situación. A este nivel llegamos mediante indicadores concretos -dos puntos, comillas, etc.-; los verbos más frecuentes, que se emplean como signos de cambio de nivel, son verbos de dicción: «contestar», «añadir», «preguntar»..., que no muestran expresividad en el hablante. Verbos que indican el estado anímico del sujeto, como: «advertir», «excusarse», «susurrar», «suplicar»..., son menos abundantes. Para llegar a un tercer bloque, muy reducido, formado por verbos de mandato, como «ordenar», que aparecen en boca de mamá (Jiménez Lozano, 1993: 50) y del vizconde, su yerno (Jiménez Lozano, 1993: [110] 111, 132), -auténticos antagonistas- que muestran el carácter de ambos; en boca de mamá, personaje difícil de doblegar, también aparece el

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

En los cuatro primeros capítulos, el hablante más frecuente en los diálogos es mamá, para dejar paso, en la segunda parte, a Tesa⁽³⁷⁾. Los nexos de unión entre el monólogo envolvente y los diálogos transmitidos son la repetición de un mismo lexema (Jiménez Lozano, 1993: 117) o de una frase (Jiménez Lozano, 1993: 118). Y, mientras que aquél está situado en un primer plano, los diálogos se enclavan en un segundo, por lo que se presentan no como proceso *in fieri*, sino como un proceso acabado, un discurso cerrado, referido (Bobes, 1992: 119-23), con lenguaje directo, temporalidad en presente y espacio limitado y concreto: el de las personas que dialogan (Bobes, 1992: 238). En parte de los diálogos el narrador actúa de «tapado» (Bobes, 1992: 89-94), es decir, de sujeto oculto, lo que le permite conocer información que, de estar presente, nunca obtendría (Jiménez Lozano, 1993: 8); al estar en «zona de acecho», puede oír lo que, de otra forma, no oiría. Estos diálogos con narrador oculto son caracterizadores de los personajes y de los ambientes sociales que, en la obra, se dan.

Frecuentemente, las voces de los actores invaden el 1.º nivel, el del narrador; el aquí y el ahora del personaje hablante se traslada al aquí y al ahora del narrador. Estamos ante la interferencia textual más común: el *estilo indirecto* (EI), también frecuente en la obra (Jiménez Lozano, 1993: 29, 54, 58, 59, 71, etc.), y que muchas veces carece de *verbum dicendi* y de conjunción, aunque sí aparecen verbos de comunicación que, aun sin introducir este estilo, hacen referencia a actos de habla. En ocasiones, el narrador se adueña de la voz del personaje y asume la afirmación, pero sin adquirir las categorías de tiempo y espacio [111] del actor (Jiménez Lozano, 1993: 59, 61, 68-9, etc.); estamos ante la *oratio quasi obliqua* (Reyes, 1984: 198-206).

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

En varias ocasiones el relato del narrador lo vemos salpicado de palabras o frases cortas de los personajes, que aparecen entrecomilladas (Jiménez Lozano, 1993: 22, 31, 40, 45, 86, 87, 94, 102, 103, etc.); ello es muestra de *discurso del personaje disperso en la narración* (Beltrán, 1992: 112-116), que sirve para darnos a conocer la concepción del mundo, el «horizonte ideológico social» de los personajes (Bajtín, 1991: 226). El hecho de que la cita entrecomillada sea una palabra o una frase corta muestra que es una transcripción fiel de lo dicho por el personaje, algo muy repetido por él, no una versión del narrador⁽³⁸⁾. También se da algún caso de *discurso ajeno referido por un personaje* (Beltrán, 1992: 90), en donde se reproducen palabras ajenas dentro del discurso propio -de los personajes- (Jiménez Lozano, 1993: 8, 95).

El *estilo indirecto libre* (EIL) aparece frecuentemente; en él, el aquí y el ahora del narrador se trasladan al tiempo y al espacio del hablante, del personaje (Jiménez Lozano, 1993: 9, 29-30, 48, 55, etc.). Cuando este EIL, focalizado por el narrador y totalmente unido a la conciencia de los personajes, suprime toda referencia a la percepción o intelección, desemboca en el *monólogo interior* del personaje (Tacca, 1978: 80-82), en el que la perspectiva se fija en su punto de vista, ya no en el del narrador (Jiménez Lozano, 1993: 39⁽³⁹⁾); no obstante, esta técnica no es muy frecuente. Dado que los dos niveles narrativos están fuertemente relacionados, en ocasiones, es difícil delimitar⁽⁴⁰⁾ si estamos ante [112] EIL o ante un texto «puro» del narrador; y esta «neutralización» o «unificación» textual fortalece la unión entre personajes y narrador, además de hacernos confiar aún más en la autoridad de este último (Chatman, 1990: 222).

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

A veces, el narrador mira, observa a los invitados y reproduce lo que ve (Jiménez Lozano, 1993: 35), o recuerda a miembros de su familia (Jiménez Lozano, 1993: 36-7), por lo que hay descripciones de personas⁽⁴¹⁾. Su físico (Jiménez Lozano, 1993: 103-104), su conducta: caridad de mamá con los pobres (Jiménez Lozano, 1993: 56-7), actitud de papá con los servidores (Jiménez Lozano, 1993: 73). Con todas estas descripciones el discurso queda adornado, a la vez que se crea una memoria activa en el desarrollo de la

acción (Garrido Domínguez, 1993: 236-237). Algunas descripciones están acompañadas de adjetivación extensa y de enumeraciones que colaboran al estilo nominal, ya indicado, y a crear un *tempo* lento. A todo esto hay que añadir el ritmo lento de pensamiento, con lo que tenemos una novela de ritmo emotivo.

Predominan las descripciones de elementos internos, familiares, íntimos, como lo es el conjunto de la novela. Lo descriptivo se capta sensorialmente y, aquí, los datos dominantes son visuales (Jiménez Lozano, 1993: 25-9, 69, 81-2, etc.), en primer lugar, y acústicos (Jiménez Lozano, 1993: 53, 109, 133, etc.), en segundo, sin olvidar los olfativos (Jiménez Lozano, 1993: 53). La actitud subjetiva del narrador al mostrar paisajes, objetos, personas, anteponiendo el tamiz de las impresiones[113] que en él provocan, es muestra de su elección estética, además de su compromiso ético e ideológico y de su visión y postura ante el mundo de alrededor.

En la obra se da una fuerte *reducción temporal*, en la que rememora el pasado y deja constancia de que vive en la prolongación del ambiente de su infancia y adolescencia⁽⁴²⁾ (Tacca, 1978: 111-112), al igual que los otros miembros de la familia, incluida la amiga de Tesa, María. Viven aferrados al pasado; la añoranza y melancolía de esa edad perdida queda patente a lo largo de la novela:

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

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

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

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

La proximidad espiritual a la infancia también la plasma mediante la técnica del contraste, al destacar lo negativo de la madurez (Jiménez [114] Lozano, 1993: 21); lo pone en boca de papá, con lo que una vez más muestra el mundo cerrado de la familia, en el que sus miembros comparten ideas y opiniones.

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

Referencias bibliográficas

BAJTÍN, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F. C. E.

_____ (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BAL, M. (1977). «Narration et focalization. Pour une théorie des instances du récit». *Poétique* 29, 107-127.

_____ (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 3.^a ed.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (1992). *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.

BOBES NAVES, M.^a del C. (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.

CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

JIMÉNEZ LOZANO, J. (1985). *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325-1402)*. Barcelona: Anthropos.

_____ (1988). *El grano de maíz rojo*. Barcelona: Anthropos.

_____ (1993). *La boda de Ángela*. Barcelona: Seix Barral. [115]

PLETT, H. (1993). «Intertextualidades». *Criterios*, julio, 65-94. (Orig. (1991). «Intertextualities». En *Intertextuality*, Heinrich F. Plett (ed.), 3-29. Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter).

REYES, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.

SENABRE, R. (1993). Reseña de *La Boda de Ángela*, J. Jiménez Lozano. *ABC Cultural* 104, 11.

TACCA, O. (1978). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 2.^a ed.

VILLANUEVA, D. (1977). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Bello.

VITOUX, P. (1982). «Le jeu de la focalisation». *Poétique* 51, 359-368. [116] [117]

△▽

Análisis formal de la *Historia Apollonii regis Tyri*

María Victoria Fernández-Savater Martín

(UNED, Madrid)

Entre las diversas obras que integran el mundo de la novelística antigua, destaca por su originalidad, no ciertamente por su calidad, la *Historia Apollonii regis Tyri*⁽⁴³⁾. La originalidad de este breve relato es fácil de apreciar tras la lectura de las novelas griegas y latinas⁽⁴⁴⁾: las diferencias que separan a las unas de las otras son notables y de diversa índole; pues bien, en la línea divisoria, oscilando, se encuentra este singular relato que por un lado parece pertenecer, sobre todo por su temática, a la tradición griega y que sin embargo está en latín. [118]

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

«Par où commencer?»⁽⁴⁵⁾. Sin duda tendría que estudiar la estructura del relato, pero qué dirección tomar era sin duda el problema sobre todo teniendo en cuenta las palabras de Barthes: «en análisis estructural no existe un método canónico comparable al de la sociología o al de la filosofía, de tal manera que aplicándolo a un texto pueda hacer surgir la estructura»⁽⁴⁶⁾. Unas palabras de Starobinski⁽⁴⁷⁾ vinieron entonces en mi ayuda, y decidí a partir de ellas plantearle al texto en cuestión una serie de preguntas *interesadas* que le hicieran responderme bajo la forma de una determinada estructura. Necesitaba saber cuál era la *espina dorsal* que recorre y sustenta la novela; responder a esta pregunta es difícil si tenemos en cuenta la cantidad de materiales que en ella aparecen, pero no es imposible si conseguimos distinguir lo que Aristóteles⁽⁴⁸⁾ llama *argumento* de los *episodios* en los que éste se encuentra desarrollado: «En cuanto a los argumentos... es preciso esbozarlos, en general, entonces y sólo después introducir los episodios y desarrollar [el argumento]» (*Poet.* 1455b). Seguidamente y para nuestra satisfacción, como tantas veces en su *Poética*, Aristóteles no se limita a exponer una teoría, sino que nos aclara con un ejemplo, en este caso con la exposición del argumento de *Ifigenia* y la *Odisea*⁽⁴⁹⁾. [119]

Esta diferencia que Aristóteles establece entre argumento y episodios es precursora de los modernos sistemas empleados para el análisis de textos narrativos. En cierta forma los acontecimientos que constituyen el *argumento* de Aristóteles se acercan a lo que serían los *motivos ligados*⁽⁵⁰⁾ de la fábula en Tomachevsky, o las *funciones cardinales*⁽⁵¹⁾ de la historia en Barthes. De estas *funciones* dice Barthes que son las verdaderas bisagras de la narración. Por su parte, Tomachevsky (1982: 186), asegura que los motivos de una obra pueden ser heterogéneos: «Basta con parafrasear la fábula de una obra para comprender inmediatamente qué es lo que se puede eliminar sin perjudicar la coherencia del relato y lo que, por el contrario, no se puede omitir sin destruir el nexo casual entre los acontecimientos». Estos motivos que no se pueden omitir son los *motivos ligados*.

Los episodios de Aristóteles se corresponderían en cierta forma con los *motivos libres* de Tomachevsky o las *catálisis* de Barthes⁽⁵²⁾.

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

Al hablar de funciones o motivos y de las relaciones y nexos que entre ellas se establecen, tenemos necesariamente que referirnos a otras dos [120] estructuras que emergen ante nosotros y son, como los conceptos anteriores, objeto de estudio de la *narratología*: la *fábula* y la *trama*⁽⁵³⁾.

La *trama* es la exposición de los acontecimientos narrados en el orden en que se encuentran en el texto. La *fábula* es la exposición de los mismos acontecimientos en orden cronológico y lógico⁽⁵⁴⁾.

1 ANÁLISIS

1. 1. Método de análisis

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

Estos dos términos designan pues dos planos diferentes en el análisis de la obra literaria, aunque ambos están íntimamente relacionados, y es precisamente el estudio de la relación entre los dos planos, la que dará mayor sentido a un análisis. Sin embargo, en este momento de nuestro estudio y guiados por la finalidad concreta de determinar esa *espiná dorsal*, ese *esqueleto* de la obra, en resumidas cuentas: *el argumento* de Aristóteles y la lógica interna que rige el relato, nos moveremos en el plano de la *fábula*⁽⁵⁵⁾. Pero es que además queremos determinar también los personajes que, como señala Tomachevsky (1982: 204), enlazan los diversos motivos; observaremos entonces en qué personaje/s se agrupan un mayor número de acontecimientos o, de nuevo en palabras de Tomachevsky, a qué personaje pertenecen los motivos. A la vez nos será posible apreciar las relaciones entre los personajes, las coincidencias espaciales a las que Bajtín concede tanta importancia en [121] el cronotopo de las novelas antiguas⁽⁵⁶⁾. Finalmente veremos el tiempo que cada uno permanece en la *fábula* y en la *trama*. Todo ello nos llevará a localizar al héroe⁽⁵⁷⁾.

Intentando conseguir estos objetivos emprendemos un análisis que sabemos es *personal*, pero que no es finalmente más que el resultado de una reflexión detenida sobre los métodos de análisis del relato propuestos por eminentes estudiosos⁽⁵⁸⁾.

1. 1. 1. Explicación de nuestro método de análisis

1) Pretendemos caracterizar, entre todos los *acontecimientos*⁽⁵⁹⁾ narrados, aquellos que constituyen la estructura de la *fábula*.

2) Escogeremos los acontecimientos narrativamente determinantes, tal como se pueden deducir del texto una vez eliminados los no determinantes, e indicaremos la relación de causalidad entre ellos. [122]

3) Distinguiremos entre las sucesiones *post hoc* y *propter hoc* que ya indica Propp, así como la causalidad *post hoc ergo propter hoc* de la que habla Barthes⁽⁶⁰⁾.

4) Los acontecimientos determinantes estarán expresados por una serie de frases-núcleo, de paráfrasis⁽⁶¹⁾.

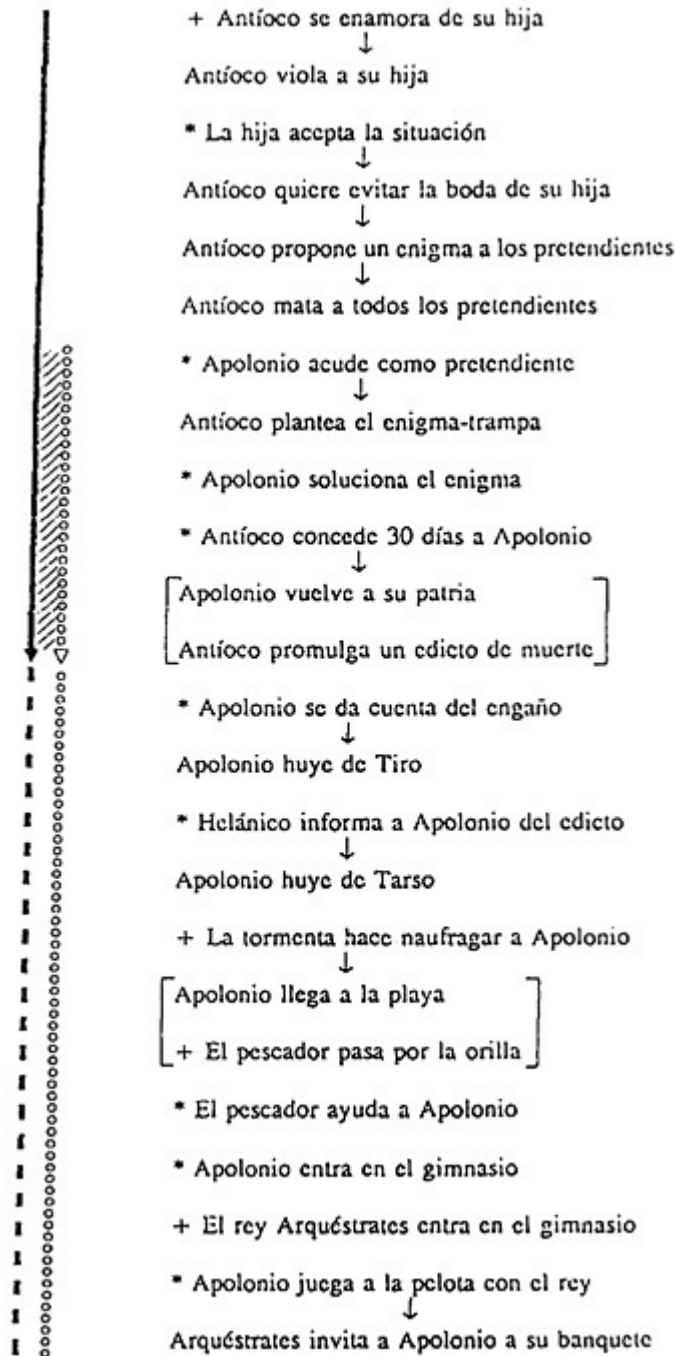
5) Especificaremos en todo momento el personaje o personajes relacionado/s con los acontecimientos.

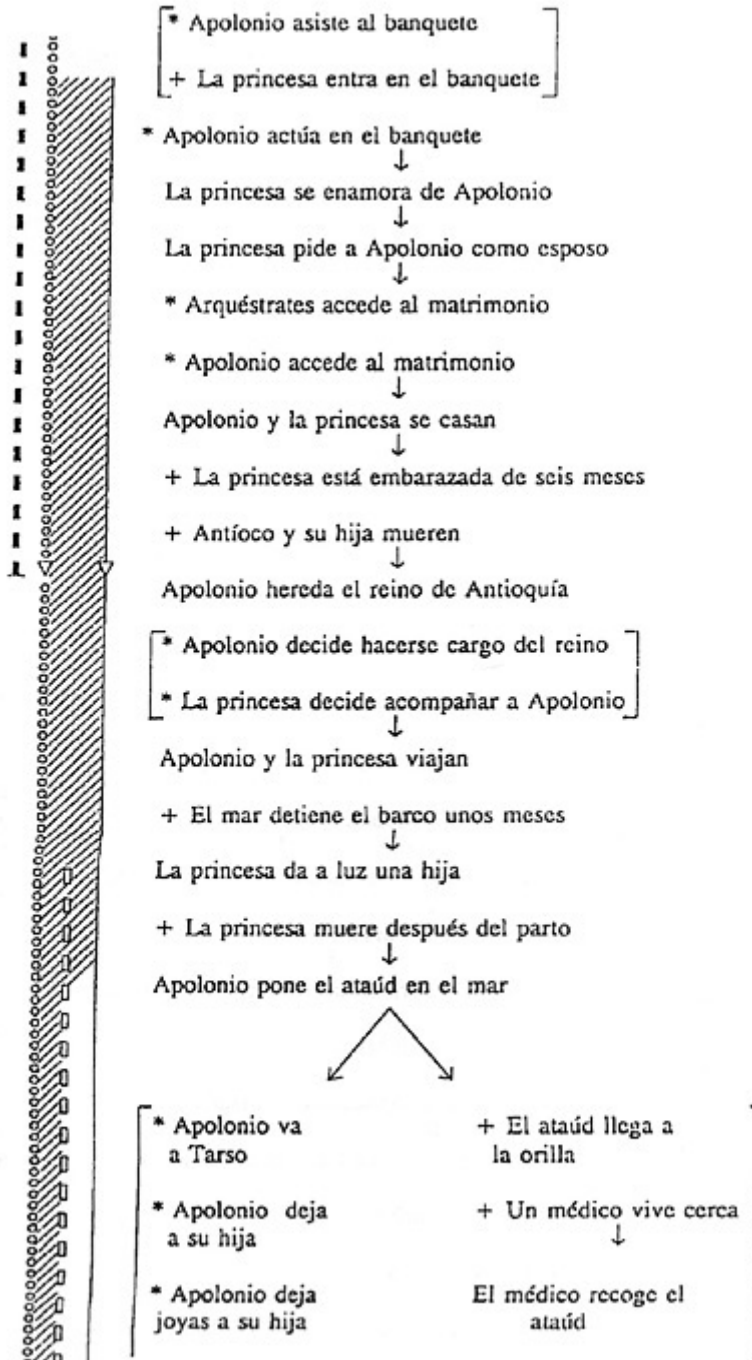
6) La presencia de los personajes en la *fábula* y en la *trama* quedará reflejada en el esquema.

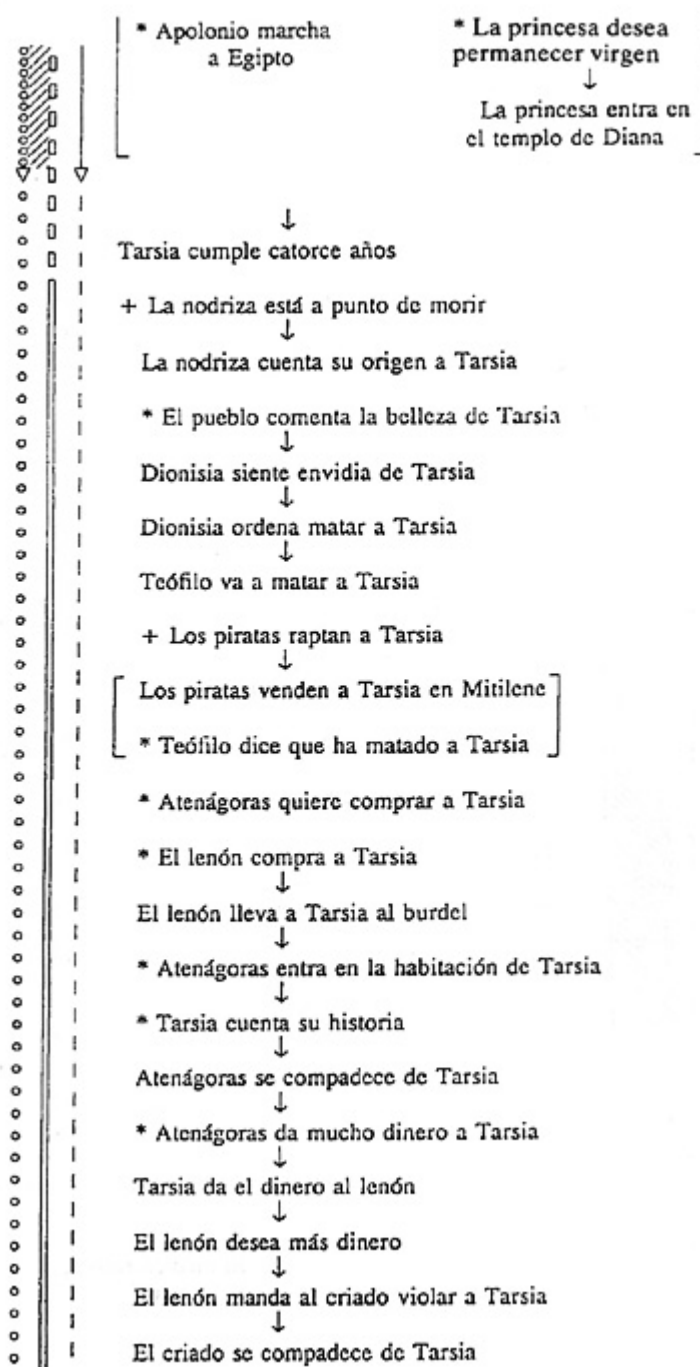
7) Por último agruparemos los acontecimientos en lo que vamos a llamar *bloques narrativos* que actuarán a modo de *secuencias*⁽⁶²⁾, y les daremos una denominación⁽⁶³⁾.

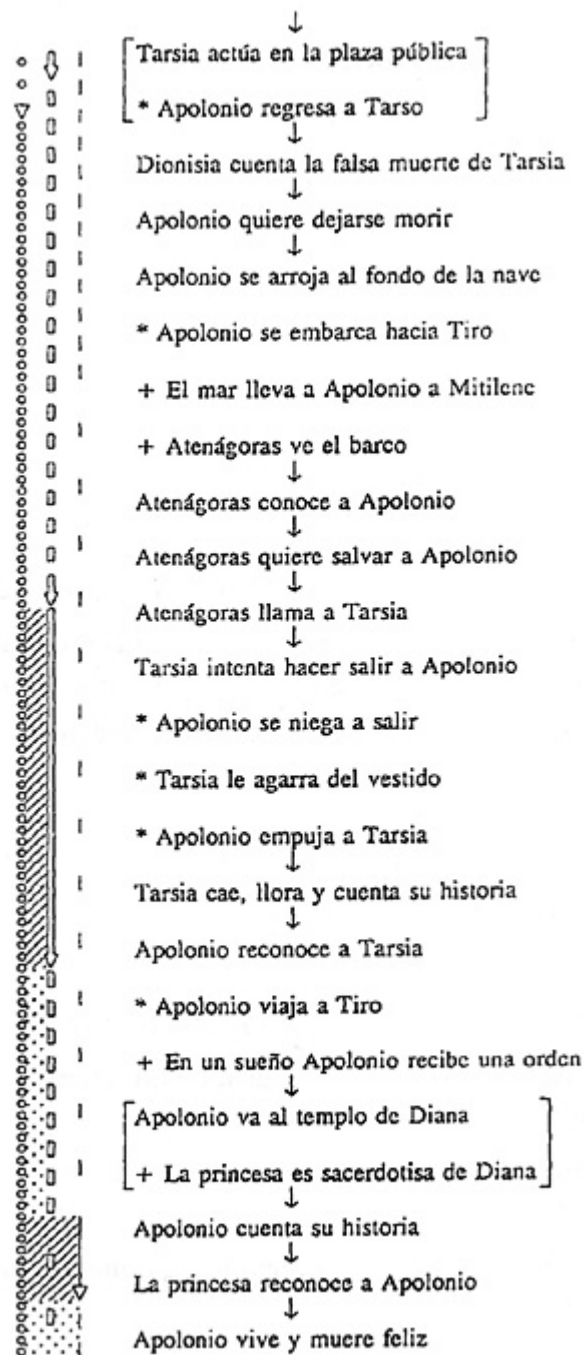
1. 2. Esquema de acontecimientos

Las páginas siguientes recogen en un esquema los acontecimientos que consideramos principales, los personajes protagonistas de ellos y [123] lo que hemos llamado su línea temporal. Se señalan también los acontecimientos que pensamos son causados por *iniciativa*, *fortuna* o *acontecimiento/s precedente/s* y los que ocurren en acción paralela.









[127]

- Antfoco
- oooooooooooo Apolonio
- La princesa
- Tarsia

* Iniciativa

+ Fortuna



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

[] Acción paralela

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

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

Las líneas transversales indican la coincidencia espacial de los personajes.

1. 2. 1. Comentario del esquema

Hemos seleccionado noventa y siete acontecimientos, de los que:

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

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

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

b) quince, son totalmente *fortuitos*.

Los acontecimientos seleccionados son esenciales para la *fábula*, sin ellos se rompería la integridad, el nexo casual entre los hechos. Entre [128] estos acontecimientos la mayoría hacen avanzar la acción y la modifican. En menor número aparecen otros que no tienen consecuencias inmediatas en la historia, pero resultan *determinantes* en otro momento de su desarrollo. Estos dos tipos de acontecimientos se corresponderían con los llamados motivos *ligados dinámicos y ligados estáticos* de Tomachevsky (1982:188)⁽⁶⁴⁾.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9) *Apolonio quiere dejarse morir y se arroja al fondo de la nave.* La actitud negativa y autodestructiva del héroe harán que Atenágoras llame a Tarsia para que intente sacarlo de su encierro. [129]

B) *Acontecimientos con una repercusión inmediata en la acción*

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

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

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

le ha negado lo que le pertenecía. Ahora que el rey ha muerto ha de devolverse a Apolonio lo que es suyo.

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

b) *Acontecimientos causados por iniciativa*: Aparecen en el esquema señalados por un asterisco negro. Hemos seleccionado como causados por iniciativa aquellos acontecimientos que dependen de la voluntad del héroe más que de otra cosa. El origen de estas opciones tendremos que buscarla en el nivel siguiente, donde los personajes aparecen caracterizados de una u otra forma. La personalidad que el autor les [130] atribuya influirá en sus decisiones. Nos limitaremos a comentar tan sólo una muy peculiar y discutida iniciativa:

Antíoco concede treinta días a Apolonio. Antíoco, se nos dice en el texto, mataba a todos los pretendientes, acertasen o no. La inverosimilitud de esta iniciativa hemos de buscarla en las circunstancias que rodean esta decisión: Apolonio nos ha sido presentado como pretendiente excepcional y es al primero al que hemos visto, realmente, en una escena, resolver el enigma. La falta de lógica en este momento del relato sólo puede justificarse teniendo en cuenta las *expectativas*⁽⁶⁵⁾ del público. «Toda introducción de motivos es un compromiso entre esta verosimilitud objetiva y la tradición literaria. A causa de su carácter tradicional, no nos damos cuenta de la incongruencia, respecto a la realidad, de la introducción tradicional de motivos», dice Tomachevsky (1982: 197). En la novela de aventuras la salvación del héroe en el último momento es habitual, el lector *acepta* la concesión de 30 días para que pueda continuar su aventura.

c) *Acontecimientos causados por la fortuna*⁽⁶⁶⁾. La representación más evidente de la fortuna la constituyen los *cambios de humor* del mar (al que en nuestro análisis tratamos como a un personaje) y la visión de *quendam angelico habitu*, que hace las veces de un *deus ex machina*.

Una intervención más sutil de la mano divina se aprecia en *el castigo que sufre Antíoco*. La muerte del malvado es providencial y respondería a ese *elemento maravilloso* del que hablaba Aristóteles, hechos que se producen contra lo que se espera, unos a través de otros, «pues así será más maravilloso que si vinieran de una forma automática y por azar, pues que también de las

cosas que ocurren por azar nos parecen más maravillosas las que parece que se han producido a propósito» (*Poet.* 1452b). La muerte de Antíoco y su hija fulminados por un rayo, es sin duda algo *maravilloso* que tiene todo el aspecto de haber producido a propósito, como un merecido castigo divino que ya se hacía esperar. [131]

1.3. Bloques narrativos

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

A) *El incesto*

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

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

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

B) *La prueba*

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

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

La unión entre esta secuencia y la siguiente es ante todo actancial⁽⁶⁷⁾. Tomachevsky señala como procedimiento típico de unión entre cuentos [132] el de narrarlos ligándolos a un héroe (1982: 258). La coincidencia espacial de los personajes revela la aparición del *héroe* y la conversión del *falso héroe* en *oponente*.

C) *La huida*

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

Es posible distinguir dentro de este bloque otros más pequeños:

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

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

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

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

D) *La separación*

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

D. 1. *La muerte aparente*. Se inicia con: *Apolonio decide ir a por el reino que le pertenece* y termina cuando *Apolonio entrega el cuerpo de [133] su esposa al mar*. En este momento la línea de acción se bifurca en dos bloques y la fábula se hace *doble*⁽⁶⁸⁾:

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

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

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

E) *Historia de Tarsia*

La *historia de Tarsia* comienza en el bloque narrativo anterior cuando el padre *abandona en Tarso a su hija y se va a Egipto*, y terminará integrándose en el relato principal que tiene como protagonista a Apolonio cuando se produzca el *reencuentro* entre padre e hija. De nuevo estamos ante una subfábula en la que un héroe distinto del de la fábula principal, que hasta ahora tan solo estaba esbozado, toma cuerpo y durante un tiempo conduce la historia. [134]

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

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

la nodriza está a punto de morir y

la nodriza cuenta su historia a Tarsia.

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

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

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

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

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

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

F) *El regreso*

Paralelo en el tiempo con parte de la estancia de Tarsia en el burdel tiene lugar el regreso del héroe. De nuevo el hilo narrativo vuelve a ser llevado por la figura del personaje principal. Este bloque se inicia con la *llegada de Apolonio a Tarso* y se cierra cuando Apolonio, *queriendo dejarse morir*, emprende un viaje de vuelta a Tiro. El *destino* interviene de nuevo y el mar fuerza un cambio de rumbo que termina [135] en la ciudad de Mitilene. Desde el momento en que el héroe llega a esta ciudad se produce la *coincidencia espacial* de dos personajes antes separados: Apolonio y Tarsia. Esta coincidencia espacial dará lugar al comienzo del siguiente bloque narrativo:

G) *El reencuentro*

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

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

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

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

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

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

H) *Final feliz*⁽⁶⁹⁾

1. 3. 1. Resumen bloques narrativos

Tenemos pues ocho bloques narrativos que se suceden unos a otros y quedan unidos de la siguiente manera: [136]

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

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

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

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

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

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

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

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

2 CONCLUSIONES

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

La fortuna hace su aparición en momentos importantes como son los encuentros y reencuentros y en la separación de Apolonio y su esposa. Sin embargo, el encuentro que da lugar a toda la aventura, el encuentro con Antíoco, no tiene por qué ser interpretado como un encuentro fortuito. Apolonio, como todos los príncipes, ha de solicitar la mano de la princesa, pero sabe el riesgo al que se expone y así se lo [137] dice al rey cuando éste se lo pregunta (*nosti nuptiarum conditionem?... Noui et ad portae fastigium uidi. cap. 4⁽⁷⁰⁾*). Pese a todo, Apolonio decide arriesgarse.

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

Los *reencuentros* son producto de la fortuna, con un debilitamiento cada vez mayor de la lógica casual evidenciado en la introducción de un *deus ex machina* (lavisión *angélica* de la que hemos hablado) para justificar el último viaje y reconocimiento⁽⁷¹⁾.

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

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

Las líneas de unión entre las diferentes secuencias de acontecimientos son de diversa índole, pero su combinación puede resultar al lector *adecuada* a lo que él espera del género, se adapta perfectamente al *horizonte de expectativas* de un lector que, como el nuestro, aprecia el *sabor folklórico* que sin duda posee la historia; por otro lado, la intromisión esporádica del azar en las decisiones e iniciativas de los hombres no hace sino conferir a este relato una mayor sensación de verosimilitud, de semejanza con la vida real. [138]

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

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

reencontrarse con ambas; regresa a su reino en donde vive feliz hasta su muerte.

Referencias bibliográficas

ARISTÓTELES (1974). *Poética de Aristóteles*. Ed. trilingüe por V. García Yebra. Madrid: Gredos.

BAL, M. (1987). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.

BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BARTHES, R. (1974). «Introducción al análisis estructural de los relatos». En *Análisis estructural del relato, Comunicaciones*, Buenos Aires, 9-43.

BREMOND, C. (1974). «La lógica de los posibles narrativos». En *Análisis estructural del relato...*, Buenos Aires, 87-109.

GARCÍA GUAL C. (1988). *Los orígenes de la novela*. Madrid: Istmo.

GREIMAS, A. J. (1976). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

HAAG, TH. (1983). *The novel in antiquity*. Berkeley-Los Ángeles: Basil Blackwell.

HENDRICKS, W. (1976). *Semiología del discurso literario*. Madrid: Cátedra.

KAYSER, N. (1985). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

PROPP, V. (1985). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.

SCHMELING, G. (1988). *Historia Apollonii regis Tyri*. Leipzig: Teubner.

SEGRE, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

TODOROV, T. (1974). «Las categorías del relato literario». En *Análisis estructural del relato...* Buenos Aires, 155-192.

TOMACHEVSKY, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.

WALSH, P. G. (1970). *The roman novel*. Cambridge University Press.

Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento

Raquel Gutiérrez Estupiñán

(Universidad, Autónoma de Puebla, México)

1 INTRODUCCIÓN

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

1. 2. El estudio de la intertextualidad plantea varios problemas. Algunos de ellos derivan de modificaciones ya en el interior de la [140] teoría bajtiniana, otras del *corpus* original al que fue aplicada la noción de dialogismo. Sobre este punto insiste Julia Kristeva (1984). Si Bajtín, al hablar de la novela polifónica, cita como ejemplos a Rabelais, Swift y Dostoievski, la novela polifónica moderna implica una ruptura con respecto a la función del diálogo en los escritores anteriores al siglo XX. Kristeva señala que el diálogo se hace «ilegible» en Joyce e interior al lenguaje en Proust y Kafka, lo cual representa una diferencia con respecto a la novela estudiada por Bajtín. La ruptura mencionada tuvo lugar a finales del siglo XIX, y a partir de este momento el problema de la intertextualidad -del diálogo intertextual- se plantea como tal. De hecho la teoría bajtiniana se deriva de esta ruptura que no es sólo literaria, sino también social, política y filosófica, y se extiende a toda la historia literaria como principio de toda subversión y productividad textual contestataria (Kristeva 1984: 128).

También la manera en que la teoría de Bajtín ha sido difundida puede constituir un obstáculo para la aplicación de sus ideas en el momento de

enfrentarnos al texto. Las interpretaciones, reelaboraciones y desarrollos del principio dialógico, unidos al hecho de la traducción -e incluso al hecho de que en una época Bajtín no publicara nada bajo su nombre; es conocida su asociación con Voloshinov y Medvedev- han conducido a un manejo muy variado, y no siempre acertado, de sus propuestas.

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

Otros intentos de este tipo serán examinados en el apartado siguiente. Sin embargo, podrían señalarse también trabajos que se desligan completamente de la propuesta bajtiniana y parecen tomar el término de *intertextualidad* como mero pretexto para acercarse a los textos, sin [141] aclarar las bases teóricas que sustentan los análisis; por lo demás, no carentes de interés⁽⁷²⁾.

2 BREVE INCURSIÓN TEÓRICA

2.1. Origen del término

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

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

2. 2. Bases bajtinianas

2. 2. 1. La idea de intertextualidad que permanece casi intacta en las diferentes reformulaciones posteriores es la de la orientación de una obra literaria hacia el discurso ajeno (Bajtín, 1986: 259). La base de la novela polifónica está en el don de ver el mundo en la interacción y la coexistencia. En el capítulo III de los *Problemas de la poética de Dostoievsky* (escrita hacia 1929) Bajtín señala que en la novela dostoiievskiana el diálogo se inicia ahí donde empieza la conciencia (Bajtín, 1986: 66). Al insistir en la naturaleza dialógica del pensamiento humano, el [142] autor subraya que la idea empieza a vivir cuando establece relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas (Bajtín, 1986: 125). En el caso de la novela, el escritor sabe que el mundo está saturado de palabras ajenas, en medio de las cuales él se orienta; es necesario un oído muy fino para percibir lo específico del discurso del otro (Bajtín, 1986: 281). Estas ideas resultarán de gran pertinencia en las dos novelas de Julieta Campos, que examinaremos en la segunda parte de este trabajo.

Se requieren ciertas condiciones para que existan las relaciones dialógicas. En primer lugar, se trata de relaciones semánticas cuyos miembros son enunciados enteros. Tanto las relaciones lógicas como las relaciones semánticas deben formar parte de la esfera del discurso y recibir un autor - emisor del enunciado- cuya posición ese enunciado exprese⁽⁷³⁾. Por otra parte, dichas relaciones son posibles con respecto a cualquier parte significativa del enunciado (incluso la palabra aislada), entre estilos lingüísticos y con respecto al propio enunciado de uno frente a sus partes aisladas y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en casos concretos (Bajtín, 1986: 256-257).

2. 2. 2. Para comprender las transformaciones del concepto de dialogismo/intertextualidad dentro de la teoría bajtiniana misma, es indispensable referirse a la tipología del discurso que deriva de ella. He aquí un resumen:

Tipos de discurso según M. Bajtín⁽⁷⁴⁾:

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

Última instancia interpretativa del hablante.

Kristeva: Enunciado denotativo. Unívoco.

Todorov: Monofónico.

2.º Discurso representado u objetivado.

Discurso directo de los personajes. Distintos grados de objetividad.

Kristeva: Enunciado objetual. Unívoco.

Todorov: Monofónico. [143]

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

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

Kristeva: Enunciado ambivalente.

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

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

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

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

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

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

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

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

-Presencia plena (diálogo explícito)

-Hibridación (generalización del estilo indirecto libre)

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

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

- El grado de explicitación (el cual va del diálogo abierto a la alusión discreta) [144]
- La evaluación (positiva o negativa, del discurso del otro)
- Distinción de las formas del discurso (intencionales, no intencionales)
- Distancia entre la voz del narrador y la voz del otro.

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

2. 3. El concepto de dialogismo/intertextualidad después de Bajtín

2. 3. 1. La intertextualidad, según Julia Kristeva, quien la concibe como el campo de transposición de diversos sistemas significantes, y el concepto de texto como espacio en el cual se cruzan y se entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos no están reñidos con el concepto de transtextualidad en G. Genette (1982) como «todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos»⁽⁷⁵⁾. En trabajos recientes varios estudiosos prefieren emplear el término *dialogismo* para designar la doble pertenencia del discurso a un «yo» y al «otro» (Gavaldá, 1992) y el diálogo potencial que atraviesa todo texto, espacio intertextual donde se produce el sentido (Cabanilles, 1992)⁽⁷⁶⁾.

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

Al examinar el planteamiento del dialogismo en los escritos bajtinianos, Durey hace notar que la esencia de la teoría de Bajtín reside en el [145] concepto de un supuesto diálogo entre novelistas y escritores anteriores, no sólo entre los textos mismos, como parecen pensar teóricos posteriores⁽⁷⁷⁾. La teoría original incluye tres elementos: autores, textos e intertextos. La participación humana activa es elemento integral del diálogo. Las reflexiones sobre la intertextualidad posteriores a Bajtín tienden a olvidar el papel del autor y/o el papel del texto, y, sin embargo, Bajtín observó que los

escritores responden en sus textos a textos literarios anteriores (lo cual presupone a otros autores) (Durey, 1992: 631).

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

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

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

2. 3. 2. Sin embargo, para Wladimir Krysinski (1986: 130) la teoría de Bajtín «presupone inevitablemente la desaparición del autor, el cual cede su lugar al Otro o a los Otros». De ahí que este autor señala como rasgo evolutivo de la novela moderna, por un lado, la valorización progresiva de una voz narrativa, y, por otro, la constitución de un discurso cognitivo complejo que asumen a la vez las voces y estructuras dialógicas y la voz del autor. Éste, entonces, al lado de la actividad dialógica asume también otros tipos de actividad: la monológica, la axiológica, la ideológica y la cognitiva.

Debe, por lo tanto, evitarse usar el principio dialógico como un «fetiché», ya que no refleja la evolución de la novela en su totalidad. En efecto, aun cuando la novela reintroduce y desarrolla hasta cierto grado tanto la polifonía como el dialogismo, la utilización de éste en la [146] novela moderna exige nuevos parámetros para re-definirlo y adecuarlo a contextos actuales.

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

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

autor asume la función de compilador y su papel es el de estimular un efecto dialéctico mediante la manifestación de las estructuras puestas en juego. Por otra parte, la importancia del diálogo en la novela moderna se debe a que el narrador busca auto-expresarse, auto-comunicarse y auto-conocerse.

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

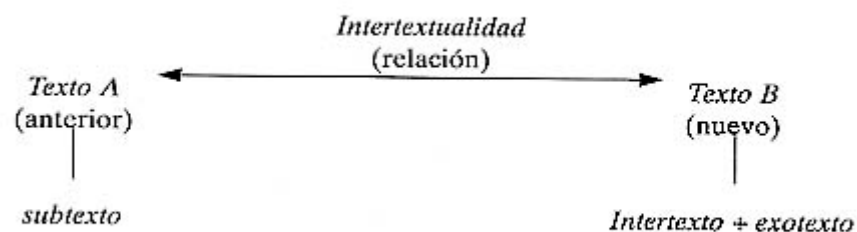
2. 4. 1. Sin perder de vista la complejidad de los problemas que plantea la teoría de la intertextualidad y los cuestionamientos y reformulaciones a que ha dado lugar, es necesario reconocer que toda teoría se prueba en el momento de enfrentarse a su objeto de estudio. Entre las diferentes propuestas que he examinado -tales como las de Coste (1988), Durey (1991), Krysinski (1986), Kristeva (1984)- voy a realizar una propuesta basada en las reflexiones de Pérez Firmat (1978) y Quintana Docio (1992), porque ofrecen amplias posibilidades para trabajar con los textos. Remito a los trabajos de estos autores para la exposición amplia de sus ideas. [147]

2.4.2. En lo que sigue debe tenerse en cuenta la falta de un consenso general en cuanto a la terminología. Es frecuente encontrarse con que los autores no atribuyen el mismo valor a los términos que utilizan⁽⁷⁸⁾, lo cual es un indicio de que los instrumentos teóricos para el estudio de lo intertextual están aún en vías de perfeccionamiento. Ello, sin embargo, no invalida las diferentes propuestas, a condición de que se definan los términos, de que dicha definición sea coherente y de que prueben su funcionalidad.

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

$$T = IT + ET$$

O bien podemos emplear un esquema como éste:



El subtexto(ST) designa un fragmento intertextual en su estado de origen, dentro de un texto A. Se entiende como un subconjunto, parte de un texto original, de donde procede el *intertexto* (IT). Este será definido como un fragmento textual (dentro de un texto) que guarda algún tipo de relación -con consecuencias semánticas- con un subtexto. [148]

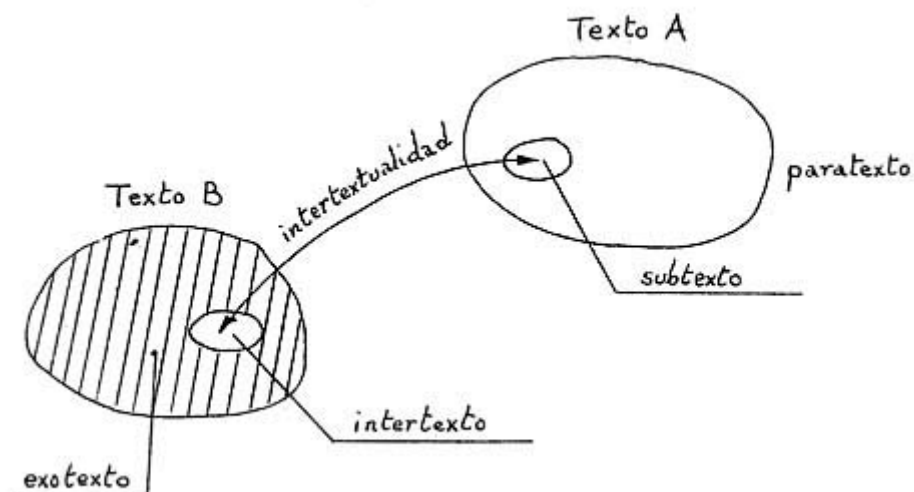
La existencia de un intertexto presupone la de un *exotexto* (ET), que en cierta manera funciona como marco y que no es el texto global que lo circunscribe. Utilizando la fórmula anterior, es lo que queda del texto después de extraer el intertexto (IT):

$$ET = T - IT^{(79)}$$

Otro elemento importante para establecer los componentes del hecho intertextual es el *paratexto* (PT), fuente del intertexto; queda aludido en su totalidad de todas formas. Puede no ceñirse a un texto concreto y consistir en un estilo, una visión del mundo, un conjunto de convenciones. El PT puede ser identificado a través de un elemento del texto que lo evoque directamente, o bien pueden necesitarse varios intertextos acumulados para identificarlo. En otras palabras, un PT se «configura» a través del encadenamiento de ITs, pero el mecanismo no es arbitrario: para acceder al plano intertextual el texto debe permitir la selección de un campo paratextual específico. Para ello se procede a la reconstitución de fragmentos de PT en uno o varios niveles: prosódico, léxico, sintáctico, semántico o composicional⁽⁸⁰⁾.

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

- a) escisión del intertexto a partir del paratexto;
- b) inserción en otro texto;
- c) funcionamiento en el nuevo contexto; podemos representar mediante diagramas de Venn el mecanismo de la intertextualidad: [149]



A partir de lo presentado es posible proponer una tipología que incluya las diversas formas de intertextualidad, como la imitación, el plagio, la traducción, la alusión, la glosa, la parodia, el pastiche, la sátira, la opinión citada y refutada, la ironía, las relaciones de compatibilidad y autoridad, la polémica insoluble, etc., formas incluidas de una u otra manera en las diversas tipologías derivadas de la teoría de Bajtín⁽⁸²⁾.

3 PRÁCTICA

3. 1. Presentación del *corpus*

Antes de examinar el funcionamiento de la intertextualidad en las dos novelas de Julieta Campos⁽⁸³⁾ que hemos elegido, haremos una [150] rápida presentación de cada una de ellas, destinada a aquellos lectores que aún no hayan tenido la oportunidad de leerlas.

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

3. 1. 1. Se ha dicho que *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1973) narra el acto de narrar, y que la única historia en esta novela es la de la escritura que muestra su propio artificio metatextual (Rivero, 1985: 905). La intriga -si la hay- está inmersa en estructuras que simulan recuperar la simultaneidad de tiempos y espacios diversos. Encontramos por lo menos tres elementos: la crónica de un instante de la vida de una mujer, la escritora y su

proceso creativo y una especial preocupación por el tiempo, unificadora y dispersiva a la vez. A las cuatro de la tarde, cuando están a punto de terminar unas vacaciones en Acapulco, una mujer se asoma al balcón del hotel y frente al promontorio y al mar, con una cámara fotográfica en las manos, se inmoviliza durante un momento que constituye toda la novela. Desde ahora se puede apreciar que ésta presenta la complejidad de estructura señalada por W. Krynski (1986) para la novela moderna.

3. 1. 2. En *El miedo de perder a Eurídice*, Monsieur N., sentado a la mesa de un café («el palacio de Minos») traza sobre una servilleta el contorno de una isla, y se propone inventar una historia de amor mientras observa a la pareja de una mesa vecina, pero remontándose a Adán y Eva. De hecho, se tratará de dos historias paralelas: la de los amantes que van a visitar la feria en la isla del lago, y la de los náufragos que en una isla desierta juegan a ser robinsones (de aquí el *islario* que empezará a escribir Monsieur N.). Queda así instalada la filiación amantes/islas, que se sostendrá a lo largo de toda la novela.

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

-La voz narrativa, desdoblada en la del narrador (dentro del espacio narrativo) Monsieur N., quien inventa la historia de amor y aparece como «yo», y la del narrador omnisciente, que focaliza al anterior. Ambas voces alternan y reflexionan sobre la novela que está siendo escrita. Es la parte que se presenta tipográficamente en líneas seguidas. [151]

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

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

Como ejemplo del funcionamiento general de estos fragmentos véase más adelante una [página de la novela](#).

3. 2. Ejemplos del funcionamiento de la intertextualidad

3. 2. 1. *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* y *El miedo de perder a Eurídice* recurren profusamente a la intertextualidad como estrategia narrativa -sin perjuicio del empleo de otras técnicas-, pero se anclan en ella de manera distinta. Si en *Sabina* la intención de dar cuenta del acto de escribir una novela requiere la presencia de ideas ajenas, la textura de *Eurídice* exige la comparecencia tangible de los textos procedentes de otras obras.

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

3. 2. 2. En este apartado se presentan ejemplos de algunos tipos de intertextualidad localizados en las novelas mencionadas.

Alusión. Se sitúa dentro de las relaciones de compatibilidad y jerarquización entre el ET y el PT; el primero toma posición frente al segundo, pero no lo contradice⁽⁸⁴⁾. Hay alusiones a la *Biblia* en ambas [152] novelas (Eclesiastés, Génesis; Adán y Eva, Isaac, etc.) En *Sabina* se halla esta alusión a Dante:

Muchas veces he soñado con el mar. Recuerda que a la mitad del camino hay una selva oscura. Esto que ocurre ya lo has soñado. Recuerda. Haz por recordar (12)⁽⁸⁵⁾.

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

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

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

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

[...] Monsieur N. respira hondo y especula: «Aunque me juren que el autor de este libro es Idries Shah, yo creo que se trata de un seudónimo de Borges [...] Sea como sea, Idries Shah

o Borges me han enseñado mucho. Y les rindo homenaje» (140).

Ante la fascinación y el temor de contar una historia, Monsieur N. se remite a un texto-autoridad: [153]

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

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

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

2. 2. 2. Ante la imposibilidad de dar cuenta de todas las variantes de intertextualidad en las dos novelas que hemos venido comentando, señalaré para finalizar dos aspectos que me parecen otorgarles una fisonomía especial. Uno de ellos es la «intertextualidad interna» -auto-referencialidad-, la cual consiste en la presencia del texto dentro del mismo texto.

Ambas novelas remiten a sí mismas en varios lugares. En *Sabina*, ocurre al citar el título de la novela que se está escribiendo en francés primero (111), explícitamente más adelante (149) y al final de la novela al remitir a tales páginas que el lector ya ha leído (149), por si no hubiera captado a tiempo el mensaje. [154]

Con respecto a *Eurídice*, todo texto mantiene cierto tipo de relaciones con su título⁽⁸⁶⁾; en esta novela a la presencia del relato de Ovidio (*Metamorfosis*, libro X) se une a la reaparición de Eurídice en el título de un poema (16) y en la mención del mismo personaje emergiendo de las tinieblas del Hades ante Orfeo (122). Hay además reenvíos a otras obras de Julieta Campos: *Celina o los gatos*, *Muerte por agua*, *La imagen en el espejo* (en *Sabina*) y a *Sabina* en *Eurídice* (75).

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

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

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

Finalmente, me parece que se confirma lo presupuesto en el título de este trabajo. La intertextualidad no puede considerarse como equivalente a la totalidad de los componentes de una novela. Es algo que el autor/la autora maneja como parte de las estrategias narrativas que manipula y pone en juego en su obra. [155]

Referencias bibliográficas

BAJTÍN, Mijail (1978). «Discours dans le roman». En *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard.

_____ (1979). «Le problème du texte en linguistique, philologie et dans les autres sciences humaines». En *Esthétique de la création verbale*.

Moscú. Trad. esp. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

_____ (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F. C. E. (Breviarios, núm. 417).

BAL, Mieke (1992). *Murder and Difference*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

BERISTÁIN, Helena (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

CABANILLES, Antonia (1992). «Bajtín/Medvedev/Voloshinov. El espacio de la "metalingüística"». «En *Investigaciones Semióticas IV* (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica), I, 45-52. Madrid: Visor Libros.

COSTE, Didier (1988). «Débat, ébats et cours fatal: fonctions dialogiques et rhétorique narrative dans *Sylvie* de Jean Mairet». *Romanic Review* XXIX-. 4, 558-573.

DUREY, Jill Felicity (1991). «The State of Play and Interplay in Intertextuality». *Style* 25: 4, 616-635.

FRANK, Claudine (1991). «Tragic Relief: an Intertextual Reading of Galdós *Fortunata y Jacinta* and Zola's *La joie de vivre*». *Comparative Literature* 43/3, 209-229.

GAVALDÁ, J. V. (1992). «El principio de alteridad y la concepción bajtiniana del discurso». En *Investigaciones Semióticas IV* (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica), I, 95-100. Madrid: Visor Libros.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. París: Seuil.

_____ (1987). *Seuils*. París: Seuil.

GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel (1992). «"Las Hilanderas" de Velázquez: un enfoque intertextual». *Semiosis* 26. México: Universidad Veracruzana.

KRISTEVA, Julia (1969). *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.

_____ (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Seuil.

_____ (1984). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.

KRYSINSKI, Wladimir (1986). «Bajtín y las estructuras evolutivas de la novela post-dostoievskiana». *Morphé* 1: 1, 129-144.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1978). «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura». *Romanic Review* LXIX: 1-2, 1-14.

PICÓN GARFIELD, Evelyn (1980). Reseña de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. *Revista Iberoamericana* 46: 112-113, 680-683.

PULIDO, Genara (1992). «Un modelo de análisis: François Rabelais visto por Mijail Bajtín». En *Investigaciones Semióticas IV* (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica), I, 197-204. Madrid: Visor Libros.

QUINTANA DOCIO, Francisco (1992). «El signo intertextual ante el lector real (Jugando con fuego)». En *Investigaciones Semióticas IV* (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica), I, 205-214. Madrid: Visor Libros.

RIFFATERRE, Michael (1983). *Sémiotique de la poésie*. París: Seuil.

RIVERO POTTER, Alicia (1985). «La creación literaria en Julieta Campos: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*». *Revista Iberoamericana* 51: 132-133, 899-907. [156]

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

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

Obras de Julieta Campos

Narrativa

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

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

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

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

Crítica literaria

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

_____ (1971). *Oficio de leer*.

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

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

Teatro

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

Varios

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

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

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

△

2010 - 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

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

