



Discurso e historia en la novela española de posguerra

Manuel José Ramos Ortega

Universidad de Cádiz

Empecé a tratar este tema en un artículo mío anterior (Ramos Ortega, 1991: 13-98), en el que analizaba la novela *Entre visillos*, de C. Martín Gaité. En esta ocasión quiero centrarme en las relaciones «historia»-«discurso», ⁽¹⁵⁵⁾ siguiendo el modelo semiótico, en las narraciones de tema posbélico de la misma autora. Haré quizá especial énfasis en los hechos históricos que, más tarde, se presentan de una determinada manera en el discurso narrativo. La semiótica aplicada al hecho literario se encarga de identificar y aislar las unidades sintácticas del discurso. Pero -y esto es lo importante- el discurso destaca algunos puntos cruciales de la historia, convirtiéndolos en núcleos [290] narrativos. Por otro lado, Todorov (1973: 35) subrayó que «el aspecto sintáctico es la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantienen».

Podríamos empezar a redactar o leer este artículo -según la perspectiva en la que nos situemos- a los acordes de alguna canción de Bonet de San Pedro, de Machín, de Raúl Abril o de la Piquer. Podríamos también, por ser más

didácticos, imaginar que estamos cómodamente sentados en una butaca de un cine cualquiera contemplando *Canciones para después de una guerra*, ese impresionante documento histórico-cinematográfico de Martín Patino, que contiene los fotogramas más bellos y más crudos sobre nuestra inmediata posguerra y que, a pesar de ser una película sin argumento, pero con historia, es la que mejor refleja esos tristes e inolvidables años posteriores a la guerra civil española. Quizá porque el argumento lo ponemos todos, todos los que, de una u otra forma, nos vimos inmersos en esa época terrible de nuestro pasado inmediato. En esa película terrible y a la vez hermosa, hay una secuencia en la que se ve a unos niños, en Madrid, jugando encima de un terraplén de arena, intentando desenterrar el monumento a la Cibeles que fue cubierto, durante la guerra, para protegerlo de los bombardeos de la aviación. En esa corta secuencia he creído ver un signo del final de esos tres años terribles que, de una u otra manera, marcaron los años posteriores de una o varias generaciones de españoles que vivimos marcados por aquellos acontecimientos. Como todos sabemos, al menos todos los que hoy tenemos más de cuarenta años, aquella escena no fue el final sino el principio de lo que luego vendría: años marcados, en la misma proporción, por la desesperanza y la esperanza y, al mismo tiempo, por el miedo, la censura, el autoritarismo, la falta de libertades, el hambre, las cartillas de racionamiento, el frío, la censura de libros y películas. En definitiva, la época más negra que, desde todos los puntos de vista, se ha vivido en España en este último siglo.

Naturalmente esa época ha tenido su literatura o, mejor dicho, a pesar de esa época se ha escrito en España y, quizá paradójicamente, en lo que a calidad se refiere, esa época no es, ni mucho menos, inferior a la actual. Podríamos poner tan sólo unos ejemplos ilustrativos: en el año 1944 aparecen simultáneamente en las librerías *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre, Buero Vallejo estrena *Historia de una escalera* y aparece, en León, el primer número de la revista *España*. Lo cual nos podría inducir a pensar erróneamente la nula relación entre libertad y literatura. [291] Evidentemente a la literatura, como a todas las artes, le sienta mejor la libertad de expresión que la censura. Por otra parte, hay que reconocer que la guerra civil, desde todos los puntos de vista, se ha convertido en materia épica y lírica para gran parte de nuestros escritores. Por poner solamente tres ejemplos concretos: La última novela de Juan Marsé, *El embrujo de Shangai*, todavía se desarrolla en la Barcelona de posguerra, aunque el novelista derive la acción, en algunos momentos concretos de la narración, hacia ambientes exóticos y lejanos a la capital catalana. El segundo ejemplo es la última novela publicada de Ana María Matute, *Luciérnagas*, que nos cuenta, también ambientada en Cataluña, los últimos meses de la guerra y su desenlace terrible para la familia de la protagonista. El tercer ejemplo, la primera novela de nuestro flamante académico Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, tiene como fondo histórico los episodios de la guerra civil y sus consecuencias para la familia de un poeta andaluz del 27, supuestamente

asesinado por las tropas nacionalistas. En el campo de la lírica española de posguerra citaré un solo ejemplo: el *Poema de la Bestia y el Ángel*, de José María Pemán. Esto quiere decir que la guerra, la posguerra o como quiera llamársele, aún no ha terminado y que su fantasma sigue actuando para los herederos de ese episodio histórico y, lo que es más importante para nosotros, sigue revelándose como una fuente inagotable de historias novelescas que han marcado, sin duda ninguna, el panorama literario español de los últimos cincuenta años.

1. ¿C. MARTÍN GAITE, PERSONA O PERSONAJE DE SU PROPIA NOVELA?

El discurso destaca algunos puntos cruciales de la historia convirtiéndolos en núcleos narrativos en torno a los que se amplían las descripciones y se ajustan las relaciones entre los personajes. En este panorama histórico de la posguerra española destaca de manera singular el caso de la escritora Carmen Martín Gaité. La primera cosa que llama la atención en la vida de esta novelista salmantina es la permanente actitud de búsqueda de una personalidad en su propia literatura. Como ha escrito la profesora Carmen Alemany Bay, a Carmen Martín Gaité le gusta «contarse». Isabel Butler de Foley, por su parte, añade:

Tal vez leer las novelas de Carmen Martín Gaité sea conocer a la autora, ya que, deliberada o fortuitamente, ésta parece ofrecernos, corporeizados en sus diversos personajes, todos los rasgos que, como fichas de un rompecabezas, van finalmente a encajarse para presentarnos una [292] coherente visión de conjunto de su temática. Temática, por añadidura, coloreada por una cierta afectividad, lo que nos hace pensar en una involucración personal (Butler de Foley, 1984:18).

Carmen Martín Gaité nace el 8 de diciembre de 1925 en la salmantina Plaza de los Bandos, «el mismo día que murieron Pablo Iglesias y Antonio Maura» (Martín Gaité, 1982: 130). Salamanca, su ciudad natal, aparece omnipresente en muchas de sus novelas, especialmente en *Entre visillos*. La escritora pasará toda su infancia y adolescencia en Salamanca, aunque los veranos y vacaciones marchaba, con su familia, a Galicia, la tierra de su madre. Sus primeros años van a estar marcados, al igual que para muchos niños españoles, por la guerra civil y, sobre todo, «por la larga y dura posguerra que sintieron día a día» (Alemany Bay, 1990: 19). Todavía en 1978 recuerda así aquellos años:

Podría decirle que la felicidad en los años de la guerra y postguerra era inconcebible, que vivíamos rodeados de ignorancia y represión, hablarle de aquellos deficientes libros de texto que bloquearon nuestra enseñanza, de los amigos de mis padres que morían fusilados o se exiliaban, de Unamuno, de la censura militar... (Martín Gaité, 1982: 90).

En *Entre visillos*, Pablo, el profesor de alemán, es hijo de un exiliado o represaliado político. No obstante, a pesar de lo anterior, la propia autora confiesa que su infancia no fue triste:

La verdad es que yo mi infancia y adolescencia las recuerdo, a pesar de todo, como una época feliz. El simple hecho de comprar un helado de cinco céntimos, de aquellos que se extendían con un molde plateado entre dos galletas, era una fiesta (p. 70).

En aquella sociedad y en aquel momento, Franco era la personalidad más influyente para todos. Omnipresente en la vida familiar y en todos los hogares españoles, desde aquel primer parte oficial del día de la victoria, hasta prácticamente aquel 20 de noviembre de 1975:

Hágase cargo de que yo tenía nueve años cuando empecé a verlo impreso en los periódicos y por las paredes, sonriendo con aquel gorrito militar de borla, y luego en las aulas del Instituto y en el NODO y en los sellos; y fueron pasando los años y siempre su efigie y sólo su efigie, los demás eran satélites, reinaba de modo absoluto, si estaba enfermo nadie lo sabía, parecía que la enfermedad y la muerte jamás podrían alcanzarlo (p. 133).

Con posterioridad a sus años de bachillerato, de los que dejó fragmentos autobiográficos en *Entre Visillos*, la escritora ingresará en la [293] Universidad de Salamanca, en la Facultad de Filosofía y Letras, donde estudió Filología Románica. Estos años de universidad serán decisivos para su formación literaria posterior. Allí conocerá a una serie de personas que habrían de ser amigos y que marcarán para siempre su vida. Se puede decir que este grupo de escritores e intelectuales será uno de los grupos fundadores de lo que luego, andando el tiempo, vendría a conocerse como la generación del 50 o del medio siglo. Entre este grupo de amigos -Josefina Rodríguez, Agustín García Calvo, Federico Latorre...- destaca sobremanera Ignacio Aldecoa. En un reciente libro sobre aquellos años, recuerda así la escritora salmantina el perfil humano de Aldecoa:

... éramos un grupo reducido los que aquel curso 43-44 empezamos Comunes, no pasaríamos de doce entre chicos y chicas. Y allí estaba Ignacio Aldecoa Isasi, que venía de Vitoria, y con el que enseguida trabé conversación ese 19 de octubre (...) Una semana antes (...) Italia había declarado la guerra a Alemania. Pero yo con Ignacio no hablé de eso, sino de Yolanda, la hija del Corsario Negro, porque los dos leíamos febrilmente a Salgari (...) Fue nuestra primera afinidad, y algunos trozos del libro nos lo sabíamos de memoria. (...) Ignacio Aldecoa acababa de cumplir dieciocho años el 25 de julio, tenía cara de niño, una voz grave y persuasiva y un mechón de pelo cayéndole sobre la frente (...) Yo cumplí dieciocho años ya metida en ese curso, en pleno invierno. Me llevaba los cinco meses que van de Leo a Sagitario, ambos signos de sol. Pero también de nieve. A los dos nos parecía una fiesta ver nevar. Precisamente mi primer poema, publicado en la revista universitaria Trabajos y días, se titulaba «La barca nevada». Desde la nieve, soñábamos con el sol. Cuando llegara la primavera, volveríamos a remar al Tormes (Martín Gaité, 1994: 21-22).

El río Tormes precisamente es lugar frecuentado por la protagonista de *Entre visillos*. Su presencia en la novela están íntimamente unidos a los momentos de mayor felicidad para la joven adolescente.

Poco más tarde los amigos salmantinos se vuelven a encontrar en Madrid, adonde acude Martín Gaité para preparar su tesis doctoral. Allí el grupo se completa con la compañía de la llamada «Universidad Libre de Gambrinus», de la que eran contertulios Miguel Sánchez Mazas, Luis Martín Santos, Juan Benet, Eva Forest y Sánchez Ferlosio. Al calor de esos amigos, según nos confiesa la propia autora, termina de esfumarse su poco sólida vocación universitaria: [294]

Me pregunto a veces cómo pasaba el tiempo, cómo se esfumaron aquellos días de finales de los años cuarenta en que fui dejando abandonada mi vacilante vocación universitaria al calor de aquella compañía de amigos, arropada por aquel grupo de malos estudiantes pero buenos escritores, al que acabé perteneciendo por entero (p. 33).

El grupo colaboraba para las revistas *La Hora*, *Juventud*, *Alcalá*, *Clavileño*, *Índice*, *Correo Literario* y *El Español*. Los cafés y tertulias que frecuentaban eran el Comercial, el Gijón, el Lyon, el Varela... Como balance de aquellos años, Martín Gaité escribe lo siguiente:

Si me pidieran un resumen de esa etapa, que alguien podría considerar como tiempo perdido, destacaría, junto a la indolencia, la falta de ambición, el escaso o nulo afán de trepar o de poner zancadillas a nadie. Ninguno de nuestros amigos de esa época ha alcanzado prebendas ni cargos políticos. Su poder estaba en el poder de la palabra y de la imaginación. Pero, además, mirábamos sin perder ripio todo lo que había en torno, gastábamos muchísima suela y no teníamos un duro (págs. 33-34).

Esta impresión de tiempo detenido -la más frecuente sobre todo en la primera parte de *Entre visillos*- abunda en la narrativa española de posguerra. En un cuento de Ignacio Aldecoa leemos el siguiente fragmento:

A los veladores se posaban las gentes de paso; a las mesas se sentaban los residentes en el café: vecinos de la barriada, asilados de la oficina, durmientes de la jubilación, aficionados al toreo clásico, bayaderas de imaginaria, provincianos de Sodoma con economía limitada y algún que otro actor perteneciente a la penumbra de las segundas partes. En los veladores se negociaba, en las mesas se hacía filosofía de la Historia. En la esfera de los veladores las agujas marcaban, más o menos, la hora de la ciudad, de la nación y acaso la del mundo; en las mesas retrasaban lustros, décadas, «antes de la guerra» y a veces hasta siglos (p. 36).

Esto es también lo que dice la narradora de *El cuarto de atrás* sobre el período de posguerra:

[durante estos años] no soy capaz de discernir el paso del tiempo a lo largo de ese período, ni de diferenciar la guerra de la postguerra, pensé que Franco había paralizado el tiempo(1982: 133).

Esta sensación de tiempo detenido es, en el fondo, la misma que hemos experimentado todos los de nuestra generación cuando, un [295] veinte de noviembre de 1975, nos despertamos con la noticia de la definitiva muerte del general Franco. Fue una sensación parecida a la del despertar de un sueño o mejor -para muchos- de una pesadilla. Naturalmente, para la generación a la que pertenece Martín Gaité, la sensación de libertad sería directamente proporcional a los años que padecieron los rigores de la dictadura del general

Franco y de la posguerra española. A este respecto hay que tener en cuenta que la denominada generación de los niños de la guerra sufrieron las calamidades posbélicas por partida doble. En efecto, de alguna manera, España también padeció las consecuencias de la conflagración mundial y, por supuesto, tuvo que sufrir durante años las repercusiones de no haber apoyado la causa de los aliados y de no haber sido suficientemente beligerante contra Hitler y las potencias del Eje. De alguna manera este clima posbélico es el que se pone claramente de manifiesto en muchos de los pasajes de *Entre visillos* y *El cuarto de atrás*. A esta última narración autobiográfica pertenece este fragmento que remite, a su vez, al primer cuento de la novelista salmantina, *El balneario*:

En ese momento le oí decir el nombre de Hitler, se estaba dirigiendo a mí, me enseñaba un periódico - «¿No sabes lo que ha pasado?»-, lo cogí. Hitler acababa de ser víctima de un atentado del que había salido milagrosamente ileso, a los militares organizadores del complot los habían fusilado a todos; me quedé un rato allí sin abrir la boca ni que me volvieran a hacer caso, leyendo aquella noticia tan lejana e irreal que todos, y también él, comentaban con aplomo, como si la considerasen indiscutible. «Es el mayor tirano de la historia» -dijo mi padre. A mí no me importaba nada de los alemanes, no entendía bien por qué habían venido a España durante nuestra guerra, por qué los alojaron en nuestras casas, no entendía nada de la guerras ni quería entender, ahora pienso que la muerte de Hitler aquel mes de julio pudo cambiar el rumbo de la historia, pero yo entonces aborrecía la historia y además no me la creía, nada de lo que venía en los libros de historia ni en los periódicos me lo creía, la culpa la tenían los que se lo creían, estaba harta de oír la palabra fusilado, la palabra víctima, la palabra tirano, la palabra militares, la palabra patria, la palabra historia (p. 54).

Es de notar cómo este fragmento y los que continúan más abajo plantean la dialéctica historia-ficción que subyace en toda la narrativa de este período - por activa y por pasiva- y especialmente en este [296] libro autobiográfico, como en otros de investigación histórica⁽¹⁵⁶⁾ de la autora salmantina. El compromiso del creador -viene a decir Martín Gaité- no es con la Historia, sino con la literatura:

Posiblemente mis trabajos posteriores de investigación histórica los considere una traición todavía más grave a la ambigüedad; yo misma, al emprenderlos, notaba que me estaba desviando, desertaba de los sueños para pactar con la historia, me esforzaba en ordenar las cosas, en entenderlas una por una, por miedo a naufragar.

- *La literatura es un desafío a la lógica -continúa diciendo-, no un refugio contra la incertidumbre (p. 55).*

De este problema, como si de un manojito de cerezas se tratara, se deriva otro no menos interesante. Habida cuenta de que el novelista no es un historiador -historiadora en este caso-, cabe pensar que la literatura, sobre todo en los períodos de mayor secuestro de las libertades, actúe como sedante y pueda ser un mero escape para el novelista y los lectores menos comprometidos con la realidad. Es curioso cómo a la literatura de este período se la denomina realista. La cuestión se la plantea la propia autora al misterioso interlocutor que ha acudido por sorpresa a su casa una noche:

- *¿Usted cree que yo tomo la literatura como refugio?*

Se lo he preguntado con cierta ansiedad. Me parece estarle tendiendo la mano abierta para que me la lea. La respuesta es breve y solemne como una maldición gitana.

- Sí, por supuesto, pero no le vale de nada (p. 56).

Es cierto, el que quiera encontrar alguna forma de compromiso político en la narrativa de Martín Gaité, al menos en aquellos primeros años de posguerra, es difícil, por no decir imposible, que lo pueda llevar a cabo. Su fuerte no es, de ninguna manera, la denuncia política. Perteneciendo como pertenece a una generación denominada por muchos como del realismo social es, sin embargo, la menos realista y la menos social de todos ellos. Quiero decir que no pone su principal interés en la denuncia del oprimido o del necesitado. Su realismo, cuando existe, no es militante, buscando siempre fórmulas de introspección intimista o, por el contrario, huidas hacia la fantasía, como la [297] invención de Bergai, esa isla inventada por una amiga de la infancia salmantina que es una especie de refugio fuera del tiempo y del espacio. El compromiso de Martín Gaité está, sobre todo, en la misma literatura. A ello responde su afán por encontrar un interlocutor. Con anterioridad el problema tiene su origen en la incomunicación. En efecto, la solución al gran problema de la incomunicación humana es encontrar un interlocutor. La misma Carmen Martín Gaité reconoció, en una entrevista lo siguiente:

... a mí y a todo el mundo, un interlocutor es lo que andamos buscando todos siempre. Piensa en toda esa gente que va a los psiquiatras para contarles su caso o que anda hablando sola por la calle. Si uno pudiera encontrar el interlocutor adecuado en el momento adecuado, tal vez nunca cogiera la pluma. Se escribe por desencanto de ese anhelo, como a la deriva, en los momentos en que el interlocutor real no aparece, como para convocarlo.

Creo que, de todas las novelas de Martín Gaité, *Entre visillos* es la que mejor define una época, la posguerra, y unos personajes marcados por ese tiempo que influyó, de manera decisiva, en una generación -su generación- denominada precisamente la de los niños de la guerra. Si nos preguntáramos la razón de por qué aquella época fue tan poco propicia a la esperanza, yo creo que la respuesta, en buena parte, se puede leer en las páginas de *Entre visillos*. Como sabemos, la protagonista, una joven de provincia, busca denodadamente la salida de la atmósfera asfixiante de su casa para poder estudiar y tener una vida propia e independiente, sin tener que buscar en el matrimonio, como sus amigas, la única redención posible a su falta de libertad. Natalia es un personaje que, al buscar su propia independencia y realización como persona, arrastra a los demás personajes femeninos de la obra. En este sentido es el personaje más generoso de todo el elenco de la novela. Esta generosidad es la que le lleva, casi al final de la novela, a defender ante su padre la independencia y emancipación de su hermana Julia cuyo novio, no muy bien visto por su familia, la espera en Madrid:

Me arrodillé en la alfombra y allí, sin verle la cara, rascando de arriba y abajo, arriba y abajo, he arrancado a hablar no sé cómo y le he dicho todo de un tirón. Que nos volvemos mayores y él no lo quiere ver, que la tía Concha nos quiere convertir en unas estúpidas que sólo nos educa para tener un

novio rico, y que seamos lo más retrasadas posible en todo, que no sepamos nada ni nos alegremos con nada, encerrados como el buen paño que se vende en el arca y esas [298] cosas que dice ella a cada momento. Saqué lo del novio de Julia, me puse a defenderle y a decir que era un chico extraordinario. Yo no le conozco, pero eso papá no lo sabe, me estaba figurando que era yo la que quería casarme, y de pronto me di cuenta de que no pensaba en Miguel, que veía la cara del profesor de alemán (Martín Gaité, 1981: 232-233).

Es verdaderamente sorprendente la capacidad de sintonía que tiene la novela de Martín Gaité con una generación de españolas y lo más curioso es que, según he podido comprobar en mis clases, esta simpatía entre autora y lectoras de otras generaciones se sigue repitiendo. Han pasado muchos años pero el milagro de la búsqueda y hallazgo del interlocutor se sigue produciendo. Me diréis que las circunstancias han cambiado, que el país no es el mismo, pero yo sigo observando en las alumnas que leen la novela, sobre todo las alumnas, una gran identificación con la protagonista. Quizá el secreto radique en que Martín Gaité supo construir un personaje que representa las ansias de emancipación de cualquier mujer, en cualquier tiempo y lugar, llegada a la edad de la adolescencia. Natalia, la joven adolescente protagonista de la historia, es un personaje lleno de ilusiones y proyectos, su ilusión, a pesar de las circunstancias que la rodean, contagia a otros y ella sola se sobrepone a todas las fuerzas negativas que intentan, afortunadamente sin conseguirlo, adiestrarla para la única y sagrada misión que le queda a la mujer, al menos en esos años: el matrimonio. En otro lugar (Ramos Ortega, 1991) he descrito la novela de Martín Gaité como una secuencia de evasión. En un bando estarían los personajes jóvenes -Natalia, Pablo, Julia y Miguel- que intentan huir de la atmósfera asfixiante de una capital de provincia en la posguerra española. Ellos son el futuro, la España que renace, que empieza a vivir, como quería Machado. En el otro bando están las fuerzas eternas de la reacción, del miedo y de la censura. El padre de Natalia, que enviudó cuando nació Natalia, no era así antes. La causa de su cambio, al parecer, la tuvo la muerte de su esposa y la llegada de la tía Concha. Esta, la tía, es un actante que se opone a cualquier amago de libertad que venga de sus sobrinas. Para ella la mujer debe estar con «la pata quebrada y en casa». No le hace ninguna gracia que sus sobrinas salgan a divertirse y mucho menos que Natalia estudie, poniéndole, en este sentido, todas las trabas posibles. Su función en la novela es como la de Ángel, el novio de Gertru, amiga de Natalia, que le dice a su novia cosas como ésta: «Para casarte conmigo, no necesitas saber latín ni geometría; con que sepas ser una mujer de tu casa, basta y sobra» (pág. 174). La única carrera para la mujer, según estos personajes, es el [299] matrimonio. Fiel a esta consigna los personajes reaccionarios de la novela se entregan a la tarea de desbaratar cualquier intento de desviación de la norma o la consigna que las autoridades y la propaganda del Régimen se empeñaban en difundir en notas como la siguiente:

La mujer de España, por española, es ya católica (...) Y hoy, cuando el mundo se estremece en un torbellino guerrero en el que se diluyen insensiblemente la moral y la prudencia, es un consuelo tener a la vista la imagen «antigua y siempre nueva» (el entrecomillado es de Martín Gaité) de esas mujeres

españolas comedidas hacendosas y discretas. No hay que dejarse engañar por ese otro tipo de mujer que florece en el clima propicio de nuestra polifacética sociedad, esa fémica ansiosa de «snobismo» que adora lo extravagante y se perece por lo extranjero. Tal tipo nada tiene que ver con la mujer española y, todo lo más, es la traducción deplorable de un modelo nada digno de imitar (Martín Gaité, 1987: 26-27).

Precisamente del extranjero viene Pablo Klein, el profesor de alemán del Instituto de Natalia. Pablo, junto a Natalia y Julia, es uno de los pocos personajes que intenta derribar el muro de incomprensión y de miedo que ha levantado el otro bando. Su función en la novela es la de convencer a Natalia para que escape y se vaya a estudiar a Madrid. Pablo es hijo de un republicano que vivía en la capital de provincia, antes de la guerra y que murió, alcanzado por una bomba en los últimos años de la guerra, en Barcelona. La viuda de don Rafael Domínguez, el director del Instituto en donde trabaja Pablo, recuerda al viejo pintor republicano y a su hijo:

La madre dijo que se acordaba perfectamente del padre de Pablo, de cuando habían vivido allí antes de la guerra; el pintor viudo le llamaba entonces la gente. Contó historias viejas que se quedaban como dibujadas en la pared. Iba siempre con el niño a todas partes, era un niño pálido, con pinta de mala salud (...)

- El chico debe tener unos treinta años ahora. Vosotros erais mucho más pequeños. Papá fue a verlos. Yo le dije que me parecían gente rara... Un señor que llevaba a su niño a todas partes, que se sentaba con él por las escaleras de la Catedral. Mal vestidos, gente que no se sabe a lo que viene. Ni siquiera estaba claro que la madre de aquel niño hubiese estado casada con el señor Klein y algunos decían que no se había muerto (págs. 129-130).

En relación con el incierto pasado del joven profesor hay dos aspectos que nos llaman la atención, a pesar de que su padre no era alemán, [300] el joven, al llegar a España, se presenta con el apellido de la madre -ésta sí era alemana. Por otro lado, el joven Pablo regresa a la ciudad de su infancia para dar clases de alemán en el Instituto. Estas dos circunstancias no pueden pasar inadvertidas tratándose del hijo de un republicano. Ésta es la razón por la que, por un lado, Pablo no pueda regresar a España con el mismo apellido de su padre y, por otro, que para sobrevivir tenga que recurrir a dar clases de alemán. Como es obvio suponer, en aquellos años de exaltación germanófila, era más usual aprender alemán que cualquier otra lengua moderna. Pablo Klein es posiblemente el personaje más generoso de la novela. Su función en los acontecimientos es verdaderamente providencial. Él llega al pueblo para activar la adormecida conciencia de unos personajes que están aletargados y que necesitan -sobre todo la joven Natalia- de alguien que los anime a dar el paso decisivo para huir o escapar del cerco que han establecido los personajes inmovilistas del relato. En un trabajo anterior hablé de la simbología del nombre de Pablo, como enviado, en este caso, para redimir a unos personajes jóvenes que pugnan por conseguir su libertad.

2. SEMIÓTICA DEL DISCURSO

Desde un planteamiento semiológico, la narración de Martín Gaité presenta varios signos, algunos no lingüísticos, ampliamente significativos. Uno que da incluso título a la novela, los personajes femeninos están casi siempre detrás de los visillos. Su función es meramente pasiva, sin intervenir directamente en el desarrollo de los acontecimientos, excepto Tali, la joven protagonista. Podemos leer algunos pasajes en los que vemos la actitud pasiva de la mujer:

Descalza se despezó junto al balcón. Había cesado la música y se oía el tropel de chiquillos que se desbandaba jubilosamente, escapando delante de las máscaras. Natalia levantó un poco el visillo (pág. 13).

- *Súbete a desayunar con nosotras.*

- *No, no, que ya os conozco y me entretenéis mucho.*

- *Bueno, y que tienes que hacer que suba, ¿verdad, Julia?*

- *Claro.*

- *No, de verdad, me voy, que hoy dijo mi madre que iba a hacer las galletas de limón y la tengo que ayudar (pág. 15). [301]*

- *Está buena la tarde -dijo Julia-. En casa te emperezas cuando te quedas sola. Me duele más la cabeza.*

- *¿No has salido? ¿Por qué no salías?*

- *Qué sé yo.*

- *¿Qué estabas haciendo?*

- *Un solitario. No tenía ganas de coser (pág. 72).*

Elvira se levantó a echar las persianas y se acordó de que estaría por lo menos año y medio sin ir al cine. Para marzo del año que viene, no. Para el otro marzo. Eran plazos consabidos, marcados automáticamente con anticipación y exactitud, como si se tratase del vencimiento de una letra. Con las medias grises, la primera película. A eso se llamaba el alivio de luto (pág. 114).

Todo lo del verano se les desmoronaba como si no lo hubieran vivido. San Sebastián, el chico mejicano, Marisol en el Casino con sus trajes diferentes acaparándose a Toñuca, su amiga íntima y a Manolo Torre. Ahora ya estaban de cara al invierno interminable. Tardes enteras yendo al corte y a clase de inglés, esperando sentada a la camilla a que Manolo viniera de la finca y se lo dijeran a sus amigas o que alguna vez la llamaran por teléfono (pág. 119).

- *No, Gertru, chiquita, no me lo he tomado al revés. Es que hay cosas que una señorita no debe hacerlas. Te llevo más de diez años, me voy a casar contigo. Te tienes que acostumbrar a que te riña alguna vez. ¿No lo comprendes? (pág. 151).*

- *Mira, Gertru, eso ya lo hemos discutido muchas veces (...) Para casarte conmigo, no necesitas saber latín ni geometría; conque sepas ser una mujer de tu casa, basta y sobra (pág. 174).*

Y duchas frías, gimnasia, una crema ligera al acostarse -habla Lydia, la madre de Ángel- Gertru seguía todos sus consejos de belleza porque la oía decir que las mujeres desde muy jóvenes tienen que prepararse para no envejecer (pág. 238).

En buena medida, la educación sentimental de las mujeres de posguerra, aparte de otros componentes sociológicos en los que no tenemos tiempo de entrar, tienen un origen literario-musical, como la propia autora parece significar en las páginas autobiográficas de *El cuarto de atrás*:

Aquel verano releí también muchas novelas rosa, es muy importante el papel que jugaron las novelas rosa en la formación de las chicas [302] de los años cuarenta. Bueno, y las canciones, lo de las canciones me parece fundamental.

A este respecto, Carmen Alemany Bay (1990) ha hecho una interpretación de *Entre visillos* como una novela rosa. Creo, sin embargo, que el alcance de la novela es mayor, pero la historia de Pablo y Natalia o Pablo y Elvira tiene alguna similitud con la novela rosa. Sin embargo, el alcance que tiene el aprovechamiento de algunos materiales del género hay que medirlo no en el sentido estrictamente literario, sino en el de la secuencia de huida de la protagonista hacia paraísos perdidos o difícilmente asequibles en aquellos momentos. En aquellos años el mero gesto de levantar un visillo, de hablar bajo o decir de una chica que «había salido muy suelta», era sinónimo de algo, significaba otra cosa y, en definitiva, revelaba un mensaje que no era el del propio texto o código lingüístico. Algo de esto es lo que nos explica Carmen Martín Gaité en el ya mencionado *El cuarto de atrás*:

El recelo me llega de muy atrás, de los años del cuarto de atrás, de los periódicos, de los púlpitos y los confesionarios, del cuchicheo indignado de las señoras que me miran pasar con mis amigos camino del río, a través de visillos leves anómalantados (...) «Ha salido muy suelta», «Anda por ahí como bandera desplegada» (...) eso lo decían de las chicas que se iban solas, al anochecer, a pasear con soldados italianos al campo de San Francisco (...) y sobre todos aquellos comportamientos y desafiantes imperaba una estricta ley de fugas: las locas, las frescas y las ligeras de casco andaban bordeando la frontera de la transgresión, y el alto se les daba irrevocablemente con la fuga. «Ha dado la campanada; se ha fugado.» Ahí ya no existían paliativos para la condena, era un baldón que casi no se podía mencionar, una deshonor que se proclamaba gesticulando en voz baja, como en las escenas del cine mudo; a los niños nos tocaba interpretarlas particularidades de aquel texto ominoso a través de los gestos, pero las líneas generales se atenían a una dicotomía de sobra comprensible: quedarse, conformarse y aguantar era lo bueno; salir, escapar y fugarse era lo malo (págs. 124-125).

Hay otros signos no-lingüísticos, o no exclusivamente lingüísticos, como pueden ser la peineta y el mantón de Gertru, el retrato del general Franco en las dependencias del Instituto, los documentales del NODO, las secuelas de la inmediata posguerra en el luto de los personajes, el hambre o el frío, la censura religiosa ejercida desde el confesionario, el erotismo sublimado de algunos personajes femeninos... Veamos algunos ejemplos en el texto: [303]

La entrevista había sido en una sala de visitas con sofás colorados y un retrato de Franco en la pared. Me acompañó hasta la puerta por el corredor vacío, de madera. Al final un reloj de pared marcaba una hora atrasada (pág. 97).

[En el Nodo] *Estaban enseñando unos embalses[...] Igual que otras veces: obreros trabajando y vagonetas, una máquina muy grande, los ministros en un puente (pág. 117).*

Las cestas se bambolearon en el techo, cuando el coche de línea arrancó. Dobló la esquina y llegaron al mirador algunas voces agudas de adiós. Las mujeres de luto se quedaron quietas un momento hasta que ya no lo vieron. Luego se dispersaron lentamente (pág. 20).

Del frío dice la autora, en otro lugar que, junto al miedo eran las «dos sensaciones más envolventes de aquellos años». El miedo, la otra sensación sagazmente vista por nuestra autora, es la que hace a los personajes fingir, no hablar alto o esconder, como en el caso de Pablo Klein, su pasado republicano. Natalia también tiene una compañera de Instituto apodada la Roja, sin duda por sus antecedentes familiares.

3. TIEMPO DE ESPERA Y DE ESPERANZA

Este tiempo fue, en efecto, una época de miedo pero también de esperanza. Sin la esperanza aquellos años hubieran resultado insufribles. Como dice la autora:

... se pregonaba la esperanza [...] De esperar se trataba, pintaba esperanza. Y aprendimos a esperar, sin pensar que la espera pudiera ser tan larga. Esperábamos dentro de las casas, al calor del brasero, en nuestros cuartos de atrás, entre juguetes baratos y libros de texto que nos mostraban las efigies altivas del Cardenal Cisneros y de Isabel la Católica, con el postre racionado, oyendo hablar del estraperlo [...], escuchando la radio, decorando nuestros sueños con el material que nos suministraban aquellas canciones, al arrullo de sus palabras de esperanza. A la hora de la merienda hacíamos un alto en el estudio de los ungalados, del mester de clerecía o de la conquista de América, para acercarnos a la radio y escuchar, mirando a la puesta de sol, los dulces boleros de la Bonet de San Pedro, de Machín o de Raúl Abril (págs. 153-154).

El mismo final de *Entre visillos* encierra, como en su día también la novela de otra mujer, Carmen Laforet, un canto de esperanza: Julia se [304] va, Natalia prepara su marcha y Pablo Klein se despide dejando abierto un posible reencuentro.

4. HISTORIA E HISTORICIDAD

Para finalizar este trabajo, me gustaría añadir unas breves líneas sobre la historicidad de la novela de Martín Gaité. *Entre visillos* no es una novela histórica porque la autora, en el momento de escribirla, no mantenía un distanciamiento frente a los hechos históricos que aparecen en la novela. Otra cosa es que para nosotros, lectores actuales de la novela, los hechos que aparecen narrados posean una verosimilitud histórica. Digo más, me parece que el lema de la guerra civil o de la posguerra, para la generación de Martín Gaité, no es ni podrá ser un tema histórico. Hay demasiadas implicaciones biográficas para que la actitud de estos novelistas con la guerra civil española

pueda ser la relación objetiva y normal del novelista con la historia. De la misma manera que la estela de la embarcación en el mar no desaparece hasta que el barco se ha alejado del todo, así ocurre que si no existe el suficiente distanciamiento con los hechos relatados, el tratamiento literario de la historia propenderá más a la autobiografía novelada o la memoria que a la novela histórica. Entiendo, con la autora salmantina, que la literatura, muy al contrario de la Historia, es un desafío a la lógica. En este sentido alguna reelaboración tiene que existir en la novela histórica para que pueda ser considerado texto literario y no texto histórico. Dejando pues al margen sus trabajos de investigación histórica -especialmente los «usos amorosos»-, Martín Gaité ha escrito una obra de difícil clasificación, me refiero naturalmente al libro *El cuarto de atrás*, que podríamos definir como autobiografía novelada. Pero ésta tampoco es una novela histórica, *strictu sensu*, habida cuenta que no hay, como antes he dicho, una reelaboración literaria de los acontecimientos históricos que allí aparecen.

Como dijimos al principio, Martín Gaité pertenece a la generación de novelistas del medio siglo. Desde un punto de vista histórico -en este caso de historia literaria-, la novela de Martín Gaité mantiene un diálogo permanente y enriquecedor con otras novelas de su época -*Los bravos, El Jarama, El fulgor y la sangre, Nuevas amistades...*- en todas ellas se refleja la influencia del neorrealismo italiano -Rossellini, De Sica, Zavattini- y, a través de éste, de los novelistas americanos de la «generación perdida» -Dos Passos, Hemingway, Steinbeck, Faulkner-, algunos de los cuales, como Hemingway, [305] participaron incluso en nuestra guerra civil. Creo sinceramente que las novelas de Martín Gaité han envejecido menos que otras de su época. Como dije al principio, algunos de los problemas que en ellas se planteaban siguen sin estar resueltos del todo y la prueba es el interés que sigue teniendo para nuestros alumnos y alumnas. Quizá el secreto radique, como ha dicho la autora salmantina en otro lugar, en el hecho de que, ella como narradora y nosotros, como lectores, hemos heredado las historias -con minúscula- para integrarlas en la Historia, con mayúscula. Aunque no lo parezca aquélla fue una historia de perdedores. La misma degradación moral de muchos personajes de las novelas de Martín Gaité así nos lo demuestra. Sólo hoy podemos comprender que la historia de una época se funde y confunde, en nuestra memoria, con miles de pequeñas historias. La historia de aquellas vidas forman parte de nuestro pasado y son, de alguna manera, nuestras vidas. Aquellos seres anónimos podríamos haber sido nosotros mismos. Sólo en la medida que seamos capaces de comprender esto y de hacerlo comprender a las generaciones futuras podremos haber superado nuestras propias derrotas y ajustes pendientes con el pasado.

Referencias bibliográficas

ALEMANY BAY, C. (1990). *La novelística de Carmen Martín Gaité*. Salamanca: Diputación.

BUTLER DE FOLEY, I. (1984). «Hacia un estudio de la narrativa de Carmen Martín Gaité». *Ínsula* 452-453, 18.

MARTÍN GAITE, C. (1972). *Usos amorosos del dieciocho*. Barcelona: Anagrama.

- (1981). *Entre visillos*. Barcelona: Destino.

- (1982). *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.

- (1987). *Usos amorosos de postguerra*. Barcelona: Anagrama.

- (1994). *Esperando el porvenir*. Madrid: Siruela.

GAZARIU GAUTIER, M. L. (1981). «Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York». *Ínsula* 411, 10.

RAMOS ORTEGA, M. J. (1991). «En el texto de la novela: Estudio semiológico de *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité». En *Estudios de literatura española contemporánea*. Cádiz: Universidad.

TODOROV, T. (1973). *Gramática del Decamerón*. Madrid: Taller de Ediciones. [307]

△▽

Literatura y televisión

Agustín Remesal

Periodista

-Nadie
puede
preguntar
a un libro
lo que
puede
preguntar

1. CULTURA EN IMÁGENES VIRTUALES

Asistimos sin remedio a un cataclismo final: el de la cultura (cine, teatro, literatura, música) en la televisión, porque la *videosfera* repele esos contenidos, o los envilece. A no ser que se cumplan las bienaventuranzas de quienes afirman que en la televisión TODO es cultura; y más, que la misma televisión ES cultura... Pero ambas tesis televisuales son defendidas con la misma dosis de vigor que de simpleza.

La cultura en la televisión puede ser entendida como uno más de los contenidos de la programación: son las emisiones que toman esos [308] materiales culturales clásicos como objeto de difusión y de promoción, reelaborados con criterios y formatos televisuales. Se trata, ya se sabe, de programas que se sitúan al borde del precipicio y que aplican la ecuación maquiavélica: abscisas, excelente reputación; ordenadas, escasa audiencia.

La *cultura* en televisión puede ser considerada también como un determinado nivel de valores que se aplican en la elaboración de un contenido no específicamente cultural: un debate sobre cuestiones sociales, un reportaje documental o una noticia del *Telediario* pueden alcanzar el valor de «contenido cultural» si su presentación aplica el grado de rigor que evite la caricatura, la simplificación subjetiva o la mediocridad universal a las que le condena casi siempre el medio.

Pero la televisión es el medio de comunicación más antagónico con la cultura, escasamente apto para conectar con los valores y los gozos a los que nos transportan esos contenidos. Han fracasado aquellos planes mesiánicos que al socaire de las evidencias, más que doctrinas, dictadas por Marshall McLuhan, adjudicaban a la televisión la capacidad de barrer todos los oscurantismos de la humanidad, incluidos el analfabetismo y la ignorancia. La televisión ha generado una subcultura de masas y ha fabricado, en sólo tres décadas, un lenguaje estridente, paupérrimo.

En el caso de la *literatura*, la experiencia es flagrante: al igual que sucede con los objetos, también las ideas se convierten en *realidades virtuales*; o sea, en esa experiencia abandonamos el territorio en donde es posible el «contacto directo» con el objeto (libro, palabra escrita) y la televisión demuestra su

potencia de mediación empobrecida, sólo útil para divulgar, promover, publicitar...

Las sensaciones de emoción/devoción individualizada del libro y de la lectura son una adquisición irrenunciable de la cultura occidental. En consecuencia, quédense con su bienaventuranza quienes pregonan que TODO en la televisión es cultura; más bien, casi NADA es cultura en ella. Que nadie espere redenciones y que todos nos contentemos con sus placeres muy limitados.

2. QUÉ ES UN LIBRO Y CUÁLES SON SUS UTILIDADES

Hasta alcanzar la cota de los objetos más interactivos, el libro ha recorrido un largo camino. El libro, según Nicolás Rubakine (amigo y [309] crítico de Tolstoi) es «una suerte de aparato, un ingenio, un instrumento psicológico que sirve para provocar en el alma del lector experiencias determinadas y complejas». Sorprende el paralelismo de la definición con la que le aplican a la televisión quienes la presentan como otro «mecanismo maravilloso».

El modo de leer, de usar el libro, ha cambiado a lo largo del tiempo. Los griegos y los romanos preferían que les leyeran los manuscritos y evitar tener que descifrar sus páginas. La fuerza de la tradición oral estaba en plena vigencia, lo cual les dotaba de una capacidad de captación por ese método superior a la nuestra.

Los frailes de la Edad Media, como los protestantes del siglo XVII, leían de forma «devota»; y los lectores de novelas por entregas del siglo XIX descubrieron lo que hoy denominamos «lectura rápida». Los primeros eran lectores intensivos; los segundos, lectores *extensivos*. Además, los formatos de la edición han afectado no poco a ese uso libresco. Una página de apenas 600 caracteres, como en la novela del s. XVII, no puede ser leída de la misma manera que otra de una edición de bolsillo hoy (más de 3.000 caracteres).

Así como la presentación del texto y las revoluciones tipográficas permanentes han variado considerablemente el valor instrumental y psicológico del libro y la forma de leer, su presentación, publicidad y consumo han cambiado la esencia de la «obra». Así, durante la última década el libro (la obra escrita) ha experimentado una evolución sin precedentes para alcanzar el estadio de las nuevas formas y técnicas de la comunicación del discurso, que superan con creces las del libro impreso.

No cabe escandalizarse porque ahora el libro y la lectura, y sobre todo la extensión de lo impreso, anden metidos en otros formatos, como el de la

televisión. La difusión del libro pasó sin trauma aparente de la fase del manuscrito a la del impreso, y ha llegado a la de la distribución masiva a través de los modernos canales (círculos de lectores, quioscos) que rebasan los límites de la biblioteca y de la librería. Y ahí, en ese ámbito que está entre el comercio y la publicidad recala también en televisión. Los grandes éxitos editoriales a escala planetaria los fabricó el cine a principios del siglo XX; hoy la televisión ha tomado ese relevo publicitario.

Pero no caben aquí demasiados optimismos, como el de pensar que «un espectador es un lector en potencia»; en todo caso, es sólo un «comprador potencial». La escuela ha venido siendo desde el siglo [310] XIX, gracias a las reformas de los métodos didácticos, la mejor impulsora de la lectura: hay lectores porque los crea la escuela. En realidad, la televisión cumple en este ámbito, como en los demás de sus contenidos, dos funciones fundamentales:

- dar publicidad del producto: VENDER.
- aplicar un dirigismo cultural: DICTAR.

Pero ya no estamos en el modelo de sociedad en la que sólo lee la clase más erudita, poseedora de la perfección clásica que se atestigua en los textos y en las conversaciones pedagógicas restringidas de salones y cafés. Como ocurre con la «razón política» en democracia, la «razón bibliográfica» anda dispersa, diversificada, múltiple. El consejero preceptor de saberes TAMBIÉN ingresa en televisión... y aprovecha la ventaja del desorden de los mensajes dispersos y el pluralismo casi ecuménico de su audiencia. No queda nada del libro-copia monástica, ni de la acumulación ordenada en biblioteca de lo impreso, ni de lo escrito para élites condenadas al silencio... Estamos en la era de la VULGARIZACIÓN ILIMITADA que se basa en dos quiebras: el desencanto de la lectura y la reducción de la misma a una función informativa. La «palabra del dios libro» ha enmudecido.

En suma, los sociólogos de la cultura han llegado a la conclusión de que el libro ya no ejerce los poderes que le eran consustanciales: ser elemento único de evasión y dueño de nuestro razonamiento y de nuestros sentimientos. Los medios de comunicación de masas se han adueñado de esas funciones, se las han arrebatado al impreso.

Y al fin, también ese territorio de lo impreso es ocupado por el ORDEN TELETRÓNICO, y se afianza el principio de que lo que no está en ese área es sólo CAOS, peligrosa utopía. Además, añaden los profetas de la hecatombe, lo impreso, soporte obsoleto, vive ya sus postrimerías, frente a lo electrónico. Pero eso pertenece a otra revolución, que como todos los placeres o tristezas del futuro imperfecto está siendo pregonada ya a través de una pantalla.

3. LA LITERATURA POSIBLE EN TELEVISIÓN

El área de contacto de la televisión con la obra literaria es muy amplia. La versión televisual de una obra de teatro o de una novela (adaptación) es la fórmula mejor lograda en ese siempre peligroso maridaje. La versión *informativa* de una creación literaria es, por [311] contra, la más simple. Entre esas fronteras se sitúan otras fórmulas o géneros televisuales.

La televisión impone siempre diversos grados de reduccionismo a la obra literaria. En efecto, el medio televisivo reproduce un espectáculo virtual del texto, como *virtual* es también el deleite que el mismo produce (cfr. Benjamin Woolley: *El universo virtual*, Acento Ed.). Además, el recortado universo lingüístico de las «mil palabras de la televisión» envilece asimismo ese universo literario. No es posible explicar una obra de arte con las categorías de la información; no nos queda otro recurso que verbalizar su contenido con el fin de contar las *historias* que en ella se descubren.

Así que la literatura en televisión, en riguroso juicio, no pasa de ser una metáfora o quizás un ardid. Ese tráfico hacia lo visual recorre el camino inverso de la pintura china: cuenta la leyenda que el poderoso Emperador dio el orden de borrar del fresco pintado en su dormitorio la imagen de la cascada cuyo estruendo le despertaba cada noche.

Cabe preguntarse ya (y quizás estudiarlo de forma metódica) en qué manera y amplitud está influyendo la televisión en la literatura que se crea y difunde; no sólo porque aparecen cada día más novelas con clara vocación a ser filmadas-televisadas, sino porque el ritmo narrativo, la seriación, la reducción de los universos visuales, elementos que la TV inyecta sin freno, aparecen más y más en la novelística que tiene mayor vocación de éxito.

Los ritmos de la narración, la estructura del texto, el conjunto del *imaginario colectivo*, el sentido de lo actual (noticia) son, junto al lenguaje y el argumento, aspectos esenciales sobre los que la televisión influye en la narrativa actual, y que sólo cesarán con el *Gran Apagón*.

Hagamos un poco de historia referida a ciertos antecedentes. Zola aplicaba siempre el mismo método para la elaboración de cada una de sus novelas: documentación-plan completo-redacción. Y comenzaba la publicación por fascículos cuando llegaba a la mitad de la redacción. Lo cual le obligaba a dividir en unidades transferibles a la prensa cada uno de los capítulos.

Hoy muchos autores de novelas de éxito tienen la misma pretensión: que su obra termine convirtiéndose en película o en una serie televisiva. Lo cual

les produce generalmente una profunda frustración, porque la dimensión plana, rectangular, de lo televisual limita en grado sumo el mensaje literario, que desaparece bajo el envoltorio. [312]

5. EL LIBRO, UNA SIMULACIÓN TELEVISUAL

Leer es considerado en ciertos ámbitos de la sociedad más culta un método de «resistencia» frente a las otras formas de la cultura comunicada, y en concreto de la televisión. La expresión última de esa regla sería dividir el mundo en dos categorías: los alfabetos (quienes saben leer y leen) y los analfabetos (los que no leen, sepan o no hacerlo).

¿Qué efecto tendría sobre el *planeta de la literatura* la decisión, poco probable, de Gabriel García Márquez de publicar su próxima novela (escrita en WP6.0, como las anteriores) en un CD-Rom y de vender sus derechos para hacer una película en Hollywood o una obra de teatro en Broadway? La presentación de la obra, por consiguiente, debería llevarse a cabo en una emisión televisiva a través de satélite y con audiencia mundial... Y los derechos que genere el espectáculo serían destinados por García Márquez a obras benéficas en su Cartagena de Indias... Ese día habrían muerto indefectiblemente el Códice de Amurabi, la Biblia de Guttemberg y la última edición de bolsillo de *Madame Bovary*. Mas no es probable que el bienamado Gabo provoque semejante catástrofe.

La casi totalidad de la producción impresa va destinada a un público reducido y homogéneo, al contrario que los programas de las televisiones, cuya obligatoria vocación es de universalidad y heterogeneidad. En tal caso, ¿cuál es la razón de un programa específico cuyos elementos fundamentales sean el libro y los escritores? ¿Por qué no dejar reducidos a los unos y los otros en objetos y sujetos *normales* desde la perspectiva de la televisión, que fagocita impresos y a autores en su caldo de debates, perfiles o biografías estelares?

Ese *programa de libros* tiene que ser por obligación clasificador, discriminatorio. El vasto campo de lo impreso debe ser resumido para su representación. Y para ello habrán de predominar las reglas del método televisual:

- LO POPULAR: un escritor más conocido, es más oído.
- LO ACTUAL: un libro de reciente publicación es más atractivo.
- LO POLÉMICO: un tema a debate crea más audiencia.

En el programa *El lector* proponemos, efectivamente, un formato audiovisual apto para la letra impresa: los autores de libros de publicación reciente, convocados y ordenados según convergencias a veces sutiles, hablan de sus obras y debaten sobre ideas, creencias e historias [313] contenidas en ellas. La fórmula no es original, ni siquiera ingeniosa; pero tiene la ventaja de no desvirtuar en exceso ese delicado continente de la imprenta.

La presencia del autor ante el espectador para hablar de su obra es determinante a la hora del gozo y de la comprensión de la misma. El autor añade nuevos hitos a lo escrito, lo camufla o lo hace patente, lo revuelve u ordena. El escritor-intérprete es un estadio más de la creación literaria, de la escritura: ya que no es posible contar con otras marcas de personalización de lo escrito (caligrafía, por ejemplo) el autor cede algo más de sí mismo al lector.

Las relaciones entre el lector y el escritor se intensificaron mucho durante el siglo XVIII, cuando el lector encontró el método para comunicar su experiencia única e íntima de la lectura de un determinado libro: escribir al autor. Los epistolarios a escritores deberían ser objeto de atención académica, de análisis, ya que el género es sumamente interesante. Ahora ese nexo ha cambiado: la televisión ocupa la posición neurálgica en esa relación *personal* entre el autor y sus lectores.

También las cartas que los espectadores dirigen al programa son una representación del universo imaginario que la gente tiene de esta clase de emisiones y de la televisión en general. La función primera de las mismas es intentar publicitar un libro o buscar un editor para un manuscrito. Revelan un estado de sensibilidad respecto a las posibilidades supuestamente ilimitadas del medio televisual y del poder de los que en él estamos. La fecundidad empleada para dar con fórmulas adecuadas y alcanzar esos objetivos es superior siempre a la de los impresos y manuscritos que se patrocinan en las epístolas...

He aquí los antecedentes de *El lector*. El más inmediato, programa de éxito que debería tener continuidad, *La Isla del Tesoro* adoptó un formato inteligente: poner en imágenes las de un libro y en palabras del autor su narración. Es otra posibilidad, otro género. Los antecedentes más claros de *El lector* son más lejanos: *Biblioteca Nacional*, oficiado por Fernando Sánchez Dragó, y otras emisiones muy similares. La fatalidad nos viene de lejos: ese programa fue el de menor aceptación de los emitidos por TVE en 1982, como *Tiempo de papel* en 1983 y 1984, *Plumier* en 1987. Sólo le anduvieron a la zaga algunos años las retransmisiones de música clásica. Esa debe ser la explicación de que, por el momento, ninguna televisión privada haya osado incluir en su programación esta clase de emisiones. [314]

Es un lugar común referirse a los programas del periodista francés Bernard Pivot (*FRANCE 2: Apóstrophes. Bouillon de culture*) para citar el ejemplo más logrado de esa clase de emisiones llamadas literarias. Ver esta clase de programas es considerado ya en otros países, como Francia, una moda obligada entre la «gente que además lee». Al igual que el libro, el «Programa de libros en la televisión» es un objeto simbólico. Cabe advertir, al respecto, que otras dos cadenas privadas francesas (TF 1 y M 6) mantienen en su programación desde hace años emisiones similares a las de Bernard Pivot; y que con ser ésta la de mayor audiencia, en la actualidad no supera el 12 por ciento. (Audiencia de la emisión de Pivot: 1992: 13.4 pmd-2.1 puntos X510.000 espectadores; 1993: 10.6 pmd-1,8 puntos; 1994: 11.7 pmd-2 puntos).

A la hora de realizar estos programas, sirve de poco poner buena voluntad y hacer gala de talante cultural. Esas emisiones seguirán siendo vistas por minorías interesadas, que reclaman *otra televisión*. Porque el *espectador modelo* es un hipócrita: declara su amor a Tolstoi y dice haber leído sus novelas y las de Don Camilo José Cela, pero de eso debe hacer al menos una década... Ahora el *share* marca la tónica: *Esta noche sexo* y la parla de personajes tan bajitos y tan escasamente literarios como Chiquito de la Calzada.

CONCLUSIONES

- Las audiencias de esta clase de programas son reducidas pero muy estables. A pesar de ello, hay más espectadores de programas «de libros» que lectores, y *esaminoría excelente*, como todas, queda aniquilada por los muestreos.

- Un programa de televisión cuya materia prima única es el libro es considerado por los patrocinadores de las grandes audiencias un anacronismo, un reducto de lujo, la cura de una mala conciencia (para la televisión pública) o un monopolio poco envidiable (para las televisiones privadas).

- Programar contenidos literarios en televisión atenta contra las reglas que imperan ahora en el aprovechamiento y explotación ideológica y comercial de ese medio de comunicación: grandes audiencias, interés del público, vulgarización, mensaje irreflexivo.

- Programar contenidos literarios en televisión no puede tener como objetivo el de incitar a la audiencia a cambiar sus hábitos, porque se ha de renunciar de antemano a las *grandes audiencias*. [315]

- El discurso que no puede ser *visualizado* no existe para la televisión.
- El mensaje televisual cumple dos funciones primarias: catequizar y vender. Las élites de la escritura, atraídas por el medio como el resto de los ciudadanos, llegan a hablar más de *lo que han visto* que de *lo que han leído*.
- La instalación de canales *temáticos* especializados, propiciada por el abaratamiento de los costes de emisión y la multiplicación de los mismos, es la solución adoptada en otros países (canal francoalemán ARTE) para situar las mejores ofertas culturales en televisión.
- La televisión es capaz de crear la ficción de la *cultura democrática* (como también de la *información democrática*) sometiendo al ciudadano a una saturación de datos; pero ello es falso, o quizás *virtualmente falso*.
- La nueva retórica de la televisión, un atraso cultural, sustituyó a la clásica para embaucar a la masa. Para programarla y hacerla patente en la pantalla «se prefiere la sociología a la magia» (Regis Debray, *Vie et mort de l'image*, Ed. Gallimard).

Se van a cumplir pronto los 40 años de la instalación comercial de la televisión en España. Este plazo de tiempo no ha sido suficiente para determinar el grado de eficacia que ese medio tiene en ciertos ámbitos como el cultural. Las cadenas temáticas y las emisiones transnacionales (satélites) son los nuevos escenarios en donde podrán intentarse nuevas fórmulas de *televisión cultural*. Por ahora, la sentencia de los analistas es concluyente: la televisión embrutece a las personas medianamente cultas y cultiva poco a la gente más embrutecida, afirma Umberto Eco. El polígrafo italiano indica una tendencia, no dicta un dogma.

Decía Groucho Marx que la televisión es un instrumento literario sumamente perfeccionado: -Cuando alguien la enciende -decía el pequeño de los hermanos- me voy a la habitación de al lado y leo un libro. Ese no es el único punto de contacto del libro y la televisión, aunque sí puede llegar a ser el más glorioso.

Excepto en el caso de *El lector*. [317]

△▽

De la estructura a la retórica en la semiótica visual

Göran Sonesson

Universidad de Lund

Suecia

No cabe duda de que, en los últimos 20 años, pocos ámbitos de la semiótica han tenido un desarrollo tan rápido y tan fecundo como el que se refiere a las imágenes. Podemos considerar que hoy existe una verdadera ciencia de las imágenes, con sus propios planteamientos, métodos y modelos, que, además, ha generado resultados relativamente ciertos (sobre la iconicidad, el lenguaje plástico, etc.), aunque todavía falta mucho por corroborar. Este desarrollo se debe a los modelos propuestos por la escuela de Greimas, en particular por Floch y Thürlemann, por una parte, y por los del Groupe {Imagen}, por la otra (cf. Sonesson, 1987; 1988; 1992c; 1993; 1996b); así como a la sistematización de la psicología de la *Gestalt* y de la topología matemática, por la escuela de Quebec, y a la aplicación de las funciones de comunicación de la imagen, por la escuela de Perth; a las cuales hay que añadir, según Saint-Martin (1994: 2), el trabajo de la escuela de Lund, que se caracteriza por enfocar las contribuciones de las otras tradiciones, [318] desde una perspectiva meta-crítica y sintética, integrándolas en un marco a la vez psicológico y sociológico. Las consideraciones que siguen tienen el carácter metodológico y teórico que es un rasgo fundamental de esta última concepción.

1. LA CUADRATURA DEL CÍRCULO HERMENÉUTICO

A la salida de la ciudad de León, en México, se encuentra un cartel que lleva la inscripción siguiente: «¡Ciudadano! Es importante saber leer. ¡Alfabetízate!».

Gracias a esa paradoja, probablemente formulada a pesar suyo, el autor anónimo del cartel debería haber ganado el derecho de ser citado como uno de los maestros del género, junto con Epiminondas, Lewis Carroll, Gödel, Russell y Bateson. En los términos de Greimas, se puede decir que este cartel conlleva, como parte del enunciado, una incitación a realizar un programa narrativo consistente en la adquisición de un hacer interpretativo. Pero ese mismo hacer interpretativo, o sea, la capacidad de leer, está presupuesto por la enunciación del mismo enunciado. O más exactamente: es una presuposición de la presencia del enunciatario, en este caso el lector, dentro del mensaje. Como el famoso barco de Natorp construido en mar abierta, el código tiene que usarse y hacerse al mismo tiempo.

1.1. Maneras de cuadrar el círculo

El cartel leonense lleva a su extremo la paradoja del círculo hermenéutico. Originalmente una tradición paralela, la hermenéutica, o su modo de ver, se ha integrado a la semiótica, primero con la noción de dialogismo según Bajtín, luego con la dialéctica de las normas concebida por la escuela de Praga, más tarde en forma de la cooperación interpretativa de Eco, y en muchas variantes más. En general, el círculo se ha aplicado a la literatura, aunque en ese caso la interpretación se puede basar, al menos en parte, en un código de lo más consistente y sólido, el de la lengua verbal. En comparación, el caso de la imagen parece mucho más grave. Ya Barthes dijo que la fotografía es un mensaje sin código. Según Jean-Louis Schéfer, el cuadro constituye su propio sistema. Benveniste niega el carácter semiótico del arte por no haber un código anterior a la creación de la obra. Y hasta Thürlemann, al defender la semiótica de la crítica de Benveniste, observa que el [319] modo de producción del sentido en la imagen es otro que el de la lengua verbal. Las palabras sin lengua de Pasolini y el lenguaje sin lengua o sin signos de Metz y Mitry son otras tantas descripciones que no hacen más que apuntar hacia el mismo misterio.

Se ha preguntado si el círculo no podría ser en realidad una espiral. Se ha buscado la manera de entrar -o de entrar correctamente- en el círculo. Comparado con esto, el método de cuadrar el círculo es más radical. Como es sabido, la cuadratura del círculo hermenéutico, como la de otros círculos, no se deja demostrar. Pero sí existe la posibilidad de circunscribirlo.

Según Paul Ricœur los modelos de Greimas y Lévi-Strauss se pueden considerar como categorías *a priori*, comparables a este respecto a los de Kant, y esa descripción ha sido aceptada por los interesados. Sin embargo, creemos que, para los semióticos, los modelos se tienen que entender en un sentido más hipotético y provisional. La cuadratura del círculo hermenéutico consiste para Greimas sobre todo -y aquí el término conviene perfectamente- en el cuadrado semiótico. En el caso de Lévi-Strauss se trata, entre otras cosas, de la proporción según la cual A tiene la misma relación con B que la que C tiene con D.

El psicólogo norteamericano Howard Gardner (1973), contrastando a los que llama los dos grandes estructuralistas, Piaget y Lévi-Strauss, afirma que mientras el primero busca la universalidad en las relaciones, el segundo hace hincapié en las cualidades. En otro lugar hemos tratado de demostrar que cada vez que Lévi-Strauss hace declaraciones teóricas, de hecho está insistiendo en la forma, o sea en las relaciones, mientras que afirma que las cualidades que

reúnen se dejan intercambiar libremente. No obstante se puede constatar que lo que tiende a repetirse en la práctica analítica de Lévi-Strauss son muchas veces las cualidades. Y estas cualidades, como hemos expuesto en otro lugar (Sonesson, 1989a), son muy a menudo aptas para ser reducidas a categorías topológicas, en el sentido matemático del término.

En lo que sigue, vamos a empezar por considerar las relaciones -pero no el cuadrado semiótico, ni la proporcionalidad de Lévi-Strauss, sino la oposición binaria, de la cuál los dos otros están constituidos, y que aparecen en muchos contextos más, dentro de la semiótica actual. [320]

1.2. La semiótica como estudio de regularidades

El método de la escuela de Lund consiste en analizar menos las imágenes en sí profundizando más en los análisis de imágenes, tal como han sido realizados por la Escuela de Greimas, el Grupo {Imagen}, y muchos más. Sin embargo, esta práctica implica también recurrir a los modelos de estas corrientes para analizar imágenes nuevas, combinar elementos de los diversos modelos y buscar una forma de modificar los modelos para tomar en cuenta el residuo sin analizar de estos mismos. Pero más allá de estos métodos y modelos, esta concepción exige el aislamiento de los elementos repetidos que caracterizan a las significaciones en general y las imágenes en particular -y a las diferentes subcategorías de imágenes, todavía más en particular.

Según nuestro modo de ver, hay al menos un punto en el que la semiótica todavía debe imitar a la lingüística, si quiere contribuir en algo que no brinden ya las viejas ciencias humanas, y es el de ser una ciencia *nomotética* (aunque cualitativa), una ciencia en búsqueda de leyes o de otras generalidades (véase Sonesson, 1989a; 1992a; 1992b; 1992c; 1993). Vista desde esta óptica, la semiótica de imágenes tiene la tarea de constituirse en una ciencia general de la representación por vía de imágenes. En sus últimos años, el psicólogo de la percepción James Gibson se quejaba de la falta de una «science of depiction», comparable a la lingüística. Y como la psicolingüística no es toda la lingüística, hay que suponer que Gibson estaba pensando en algo más que la psicología de la percepción de las imágenes que contribuyó a fundar por la misma época.

Félix Thürlemann (1990) nos dice que la semiótica debe simplemente sentar las bases de la historia del arte. Sin embargo, existen muchas imágenes que no son artísticas, pero que sin lugar a duda comparten muchas de las mismas propiedades. Jean-Marie Floch (1986c) oscila entre la idea de que es la imagen particular la que se debe analizar en la semiótica también, y la

concepción de que la semiótica tiene que aislar unas formas de organización más abstractas, comunes a la imagen y a otros tipos de significación. Las dos metas son legítimas: seguramente podemos brindar excelentes métodos de análisis a la historia del arte, tan pobre en este dominio: y no cabe duda de que habrá niveles más abstractos de organización significativa que los de la imagen.

Pero la imagen es una noción que tiene sentido para sus usuarios en la sociedad actual, exactamente como las nociones de palabra y de oración. La tarea de la semiótica de imágenes es el explicitar esta noción [321] de sentido común, como ha hecho la lingüística en el caso de las nociones antes citadas. No se puede negar la existencia de la noción de imagen, optando a la vez por algo más concreto y algo más abstracto, como lo hace Floch. Ni se puede poner en su lugar otra noción de imagen juzgada más coherente, como lo hace Nelson Goodman, sin abandonar asimismo la semiótica por la vieja filosofía (cf. Sonesson, 1989a).

La semiótica de imágenes no tiene solamente que enseñarnos lo que es específico de la imagen en general, pero también de ciertas *categorías* de imágenes. Nos parece, por lo pronto, que se pueden aislar al menos tres categorías de categorías de imágenes: las categorías de construcción, que se determinan por la *manera en que la expresión está relacionada con el contenido* (por ejemplo: pintura, dibujo, papel cortado, fotografía); las categorías de función, que resultan de *los efectos socialmente intencionados* (que son a veces obvios, como en la publicidad o la pornografía, otras veces menos determinados, como en las obras de arte, o que ocupan una posición intermedia, como en la caricatura; cf. Sonesson, 1990a); y las categorías de circulación, que dependen de *los canales de circulación social* de las imágenes (que son diferentes para un póster, un cartel, una tarjeta postal, un cuadro, etc.). Es verdad que, con excepción de los muchos estudios concernientes a lo que es específico de la fotografía (de Lindekens a Schaeffer; v. Sonesson, 1989b), existen hoy en día muy pocas contribuciones que tienden a ahondar sobre las diferentes categorías de imágenes.

Además se puede concebir una categorización de las imágenes de acuerdo con su manera de organizarse en configuraciones, aunque las categorías correspondientes no tienen nombre en la lengua ordinaria. Este problema lo vamos a retomar más adelante.

1.3. La semiótica como ciencia de modelos

Pasando ahora a otra característica, parece que la semiótica se diferencia de otros acercamientos a las ciencias humanas porque está basada en la construcción de modelos. La semiótica supone, en los términos de Gombrich, que el ojo desnudo es ciego, o al menos sujeto a ilusiones ópticas. Es así como procede la percepción de todos los días: a partir de un vistazo erigimos un modelo que tiene que probarse, modificarse o rechazarse en la confrontación con otras apariencias de [322] la realidad. En la ciencia ese proceso se vuelve consciente. La oposición binaria, el cuadrado semiótico, la proporcionalidad de Lévi-Strauss, la distinción entre lo plástico y lo icónico, entre los sistemas simbólicos y semi-simbólicos, entre la norma y la desviación, todos son modelos más o menos abstractos, más o menos complicados, que tienen que verificarse, ser modificados o abandonados en el proceso de investigación.

Por lo tanto, hemos visto que la semiótica se puede caracterizar por su objeto de estudio y por el hecho de construir modelos. En cambio, no se diferencia por tener un método particular y a menos de que se excluya arbitrariamente de la semiótica a muchos que se consideran semióticos, no se puede afirmar que haya un sólo método de análisis de la semiótica. Peirce y Eco, por ejemplo, recurren a razonamientos abstractos, de estilo filosófico. Otros, como Lindekens, Krampen y Espe, han realizado experimentos comparables a los de la psicología. Y el método de análisis de textos, muchas veces considerado como el método semiótico por excelencia, tiene un estatuto poco asegurado: al menos no es idéntico al método de la lingüística, y no nos puede dar el mismo tipo de comprobación. Esto no significa que no sea valioso: probablemente ha sido la fuente más importante de descubrimientos nuevos en la semiótica visual.

En la lengua hay muchos elementos que se repiten: al examinarlos en diferentes textos, podemos determinar dónde se encuentran realmente sus límites, y cuáles entre ellos son unidades nuevas o variantes de unidades ya conocidas. Esto implica que el resultado de un análisis puede tener consecuencias para análisis anteriores. En cambio, nunca se ha visto a un semiótico revisando sus análisis precedentes a la luz de resultados más recientes. En las imágenes, en todo caso, lo que se repite no parece de naturaleza tal que permita este tipo de trabajo. Pero si nos interesamos por regularidades de tipo más abstracto, podemos tal vez proceder de una manera comparable, como vamos a sugerir en el estudio de las oposiciones binarias que sigue.

Otra concepción heredada de la lingüística que ha perjudicado mucho a la semiótica europea es el postulado de la autonomía introducido por Saussure. Ignorando grandes partes de los conocimientos que se tienen de su objeto de estudio en otras ciencias como las psicologías perceptiva y cognoscitiva, la filosofía, la sociología, etc., o refiriéndose a resultados anticuados de estas ciencias, la semiótica llega a menudo a defender posiciones absurdas. Por otro

lado, en América del Norte existe la tendencia a ver la semiótica simplemente como un [323] espacio de reunión e intercambio para las diferentes ciencias humanas. En contra de ambos extremos, hay que afirmar aquí que la semiótica debe de estar abierta a los resultados de todas las ciencias que tocan a los mismos objetos, pero tiene que evaluarlos, reinterpretarlos y modificarlos, desde el punto de vista fijado por su propia problemática.

2. ESTRUCTURAS Y OPOSICIONES EN LA SEMIÓTICA VISUAL

Mientras hablamos de modelos no se puede evitar el tocar el tema del modelo lingüístico que reinaba soberanamente en la semiótica de los años sesenta. Tanto los lingüistas como los representantes de otras ciencias humanas de esa época expresaron su desacuerdo. Los primeros, porque esto implicaba un abuso de los conceptos lingüísticos y los segundos, por la deformación que ocasionaba en sus objetos de estudio. Después hubo un abandono paulatino del modelo lingüístico en favor de otros modelos, o bien, una renuncia a la modelización en general, dando lugar a la regresión a un estadio pre-semiótico, llamado a veces postestructuralismo, o postmodernismo.

No cabe duda de que la semiótica necesita buscar sus propios modelos, como ya ha hecho, en cierta medida, con la teoría de Greimas, y con los modelos de semiótica visual sistematizados por Floch y Thürlemann, el Grupo {Imagen}, y Saint-Martin. Pero el uso del modelo lingüístico en la semiótica implica comparaciones muy complejas, a muchos niveles diferentes, que tienen que ser evaluadas separadamente. Rechazarlas todas de un sólo golpe es igual de ingenuo que aceptarlas todas. En nuestros trabajos anteriores, hemos investigado el por qué de que el modelo lingüístico muchas veces no resulta satisfactorio para el análisis de imágenes. Las razones que explican su inadecuación pueden también arrojar luz sobre lo específico de las significaciones visuales. A otros niveles, en cambio, como cuando se trata de qué tipo de ciencia es la semiótica, no hay ninguna razón para desechar el precedente de la lingüística. Por último, también es cierto que en las teorías actuales quedan unos residuos de la inspiración lingüística, como son las oposiciones binarias, de las cuales no se sabe bien si se justifican fuera del campo lingüístico. Importa asimismo investigar si realmente tienen derecho de existencia ahí, y en caso de que la tengan, comprobar la identidad de su naturaleza en los dos casos. [324]

2.1. La estructura y las máscaras de Lévi-Strauss

Como es bien sabido, fue Lévi-Strauss quién introdujo la moda del estructuralismo en París en los años sesenta. La paradoja es que si se toma el término «estructuralismo» en un sentido estrictamente lingüístico, Lévi-Strauss no es estructuralista. O más bien, las estructuras que pretende descubrir en las máscaras de los indígenas de la costa noroeste de los Estados Unidos, así como en numerosos mitos, no son estructuras en el sentido de la lingüística estructural. Para verlo, basta con estudiar el caso de las máscaras antes mencionadas (cf. fig. 1).

La máscara Swaihwé tiene, según Lévi-Strauss (1975; I. 32 ff) las siguientes propiedades: el color que predomina es el blanco, está decorada con plumas, la boca está abierta de par en par, la mandíbula inferior está caída, dejando ver una lengua enorme; y finalmente tiene los ojos saltones. Dadas estas propiedades, resulta posible deducir la existencia de otra máscara que tenga las cualidades opuestas, según lo que nos dice Lévi-Strauss (p. 34, 102 f). Esta máscara debe ser de color negro predominante, tener pelos en lugar de plumas, los ojos sumidos, y la forma de la boca debe impedir el paso de la lengua. Una vez descrita la máscara, Lévi-Strauss necesitó solamente buscarla en la realidad y casualmente la encontró en un pueblo vecino. Su nombre es Dzonokwa. Más tarde este autor (p. 105 ff, 119) nos sugiere incluso que hay una oposición más fundamental entre la convexidad de la máscara Swaihwé y la concavidad de la Dzonokwa (cf. fig. 2).

Ahora imagínense a un lingüista que se encuentra con un sonido físicamente idéntico al sonido «r» del español. Procediendo de la manera de Lévi-Strauss, tendría que decir que, a causa de ciertas propiedades que tiene, se opone a otra unidad, «l», que también tiene que haber en el sistema; y que por otras propiedades suyas se opone a la «doble-r». Tendría razón, si estuviera analizando el sistema fonológico del español. Pero un sonido que tenga las mismas propiedades físicas existe en muchas otras lenguas. Existe en sueco, pero ahí no se opone a la «doble-r», porque cambiando el uno por el otro, no resulta ninguna diferencia de significado en las palabras. Aún más, existe en japonés, pero no se opone ni a la «doble-r», ni a la «l»; porque cambiando una «l» por una «r» en una palabra japonesa se podría dar lugar a una pronunciación extraña, pero no produciría un sentido diferente.

Para visualizar -literalmente- la diferencia entre el procedimiento de Lévi-Strauss y el estructuralismo, podemos también recurrir a un ejemplo visual: un par de señas muy abstractas para los aseos de [325] señoras y caballeros. Aquí existe nada más una diferencia entre las dos señas, la presencia o no de la línea inferior. Con más razón que en las máscaras de Lévi-Strauss, la oposición podría parecer estructural. Pero conociendo nada más una de las señas, no podemos deducir la otra. Dada la segunda, resulta igualmente

justificado el quitar cualquiera de las otras líneas. Y si no hay reglas que nos prohíban de añadir líneas o moverlas, las posibilidades se vuelven infinitas.

Una estructura nada más puede existir dentro de un universo cerrado: si conocemos dos elementos, podemos deducir las propiedades de ambos por medio de su oposición. Pero partiendo de un elemento único, no se puede sacar ninguna conclusión estructuralmente justificada. De hecho, las señas de los aseos sí forman una estructura, pero solamente dentro del contexto en el que aparecen: en dos puertas normalmente vecinas, y en un mundo dividido entre dos sexos.

Importa notar que hay un error doble en el procedimiento de Lévi-Strauss: no es solamente el hecho de que estructuralmente un elemento no se puede deducir del otro; pero sin conocer de antemano los dos (o más) elementos, no se puede saber qué propiedades de un elemento son capaces de variar dentro de la estructura. Conociendo un elemento y una regla general, en cambio, se puede deducir otro elemento. Y como de costumbre aplicamos en estos casos las regularidades que prevalecen en el mundo de todos los días, podemos decir con Peirce que hacemos una abducción; y por lo tanto vamos a llamar *abductivas* a las oposiciones que no son *estructurales*.

No estamos diciendo que el análisis de Lévi-Strauss esté equivocado, solamente que no es estructural. Pues lo que Lévi-Strauss hace es algo muy diferente: parte del prototipo de la cara humana, y después de encontrar en la máscara Swaihwé ciertas desviaciones en relación al prototipo, postula la existencia de otra máscara que llevará las divergencias al extremo opuesto. Tendremos oportunidad de regresar al concepto de prototipo en lo que sigue. ⁽¹⁵⁷⁾

2.2. Marilyn y las oposiciones regulativas

Vamos a estudiar ahora una imagen que sí funciona estructuralmente, porque parte de su significación resulta de relaciones entre pares de [326] elementos, aunque en cada caso uno de los elementos se encuentra ubicado en otra imagen. Se trata de la publicidad para los calcetines Kindy (fig. 3). Como nos hace notar Pierre Fresnault-Deruelle (1983: 53ff), recuerda inmediatamente una escena (fig. 4), o, alternativamente, el póster, de una película famosa de Billy Wilder con Marilyn Monroe, *The seven year itch* (fig. 5). Pero en comparación con la película, lleva a cabo una permutación de los papeles del hombre y de la mujer. Sin embargo, no es hasta que empezamos a explorar el residuo analítico dejado por las

observaciones de Fresnault-Deruelle que salta a la vista el verdadero interés de este ejemplo.

Como se sabe bien en la fonología, una oposición supone no solamente que haya diferencias, sino también semejanzas entre sus elementos. Es sobre la base de lo parecido como se perciben las divergencias. En este caso vemos primero la similitud general de la escena: un hombre y una mujer encima de una salida de aire. Más en particular, el arreglo del pelo de la mujer, su vestido, sus zapatos, la posición de sus brazos y de su cuerpo en general se parecen a los de la película; también su cara recuerda la de Marilyn. El hecho de que está riéndose y su posición a la izquierda corresponde a la situación de la película; y en comparación con el póster coincide también el reflejo de la luz en su pelo. Observaciones semejantes se aplican al caso del hombre.

Las diferencias aparecen como modificaciones muchas veces sutiles de las semejanzas (cf. fig. 3). El vestido no tiene escote ni está pegado al cuerpo. No lleva los hombros desnudos, la falda cuelga derecha, y las piernas así como el cuerpo en general se encuentran en una posición más neutra. No baja la cabeza ni levanta los hombros. Queda un poco atrás del hombre en lugar de estar frente a él. Y si tiene las manos juntas delante del cuerpo, como las tiene Marilyn, éstas han perdido su justificación funcional, pues no hay ninguna falda levantada por el aire que retener.

Es el hombre el que se encuentra enfrente, y en una posición casi frontal (cf. fig. 3). Levanta la cabeza que el hombre en la película tiene inclinada. Exactamente como el hombre junto a Marilyn, tiene las manos en los bolsillos, pero mientras las manos de la chica han perdido su función, las del hombre han ganado una: sirven para levantar los pantalones encima de los calcetines. Aunque ésta no es la única explicación de los pantalones levantados sugerida por la escena: la corbata echada encima del hombro sirve para indicar, junto con la salida de aire, que aquí también han intervenido poderes naturales en el suceso. [327]

Las oposiciones que dan sentido a esta imagen se parecen en cierta manera a las de la fonología: son oposiciones *in absentia*, porque nada más que un miembro de cada par aparece realizado en la obra. Son diferentes, sin embargo, en la medida en que no están definidas en un código dado de una vez por todas, como el sistema fonológico, pues resultan de la interpretación de la imagen a la luz de otra imagen. Por lo tanto, podemos decir que se trata de oposiciones *intertextuales* o (usando la terminología de Genette, 1982) *transtextuales* (y, en este caso, más exactamente *hipertextuales*), mientras las de la fonología son *sistémicas*. Difieren de las oposiciones fonológicas también de un segundo modo: son *regulativas* en lugar de ser *constitutivas*, porque no crean a la chica Kindy y a su galán, como las oposiciones fonológicas producen -y forman toda la realidad de- los fonemas.

De hecho, el caso es más complejo. Conociendo la película o el póster correspondiente vemos que es el hombre del anuncio el que ha asumido el papel de Marilyn, mientras la chica se ha hecho cargo, de manera menos unívoca, del papel del hombre. En lugar de tener dos elementos, hay *cuatro* que están involucrados, de los cuales dos se encuentran en la misma imagen. Tenemos, en realidad, una oposición *in absentia* entre dos oposiciones *in praesentia*. Vistas de esta manera, sin embargo, las oposiciones *in praesentia* no preexisten, sino resultan de la oposición *in absentia*. Además, como la primera impresión al ver el anuncio es de reconocimiento de una imagen antes vista, se produce en seguida una *ruptura de expectativas* (pero aún no de una norma) cuando se percibe la inversión de papeles. Las oposiciones sirven para establecer una retórica.

Sin conocer la película o el póster podemos en realidad ver casi lo mismo. De hecho, la imagen manifiesta también unas *oposiciones sistémicas* que no son particulares a las imágenes, sino caracterizan al «mundo natural» en general. La dicotomía entre hombre y mujer aparece como básica a toda la sociosemiótica. En este sentido, unas de las oposiciones *in absentia* del anuncio aparecen como fundadas en la oposición *in praesentia* entre hombre y mujer, y su retórica sí está basada en la trasgresión de una norma. La retórica en cuestión opera a dos niveles: como una ruptura de la norma según la cual en nuestra cultura nada más la desnudez femenina tiene valor sexual; y de la norma del sistema de vestir según la cual los calcetines no tienen ninguna carga erótica. Desplazada de la mujer al hombre y de una porción del cuerpo cercana al sexo, a los pies, la trasgresión es doblemente trasgredida, y la escena resulta -ligeramente- divertida. [328]

2.3. El tomate y la botella como prototipos

Según un principio enunciado por Jean-Marie Floch, todas las imágenes deben contener una oposición *in praesentia*, o sea, un contraste. Aunque tal oposición no podría ser constitutiva a nivel figurativo, parece posible imaginar que sea capaz de asumir este papel a nivel plástico. La imagen de la botella y del tomate, analizada a nivel figurativo exclusivamente por Guy Gauthier (1979: 56ff), presenta, según nos parece, una organización plástica de particular interés (fig. 6). Para empezar, contiene tan pocos objetos, que no provoca ningún problema determinar entre qué elementos existe la oposición. Y en segundo lugar, los elementos se dejan concebir como aproximaciones a unas configuraciones elementales, el círculo y el rectángulo.

Nuestro análisis de la botella y del tomate exige el previo conocimiento de la noción de prototipo, que es un concepto básico de la psicología

cognoscitiva. Eleanor Rosch (1978) y sus colaboradores han demostrado que el pensamiento humano no procede normalmente a la categorización usando criterios suficientes y necesarios como lo requiere la lógica, sino que emplea *prototipos*, los casos más característicos, alrededor de los cuales se organizan, a distancias variables, otros miembros de la categoría. Así, el pájaro típico tiene alas, plumas y vuela, pero no todos los pájaros tienen estas propiedades, y hay animales, como por ejemplo el murciélago, que tienen algunas de las propiedades de prototipo, pero no son pájaros.⁽¹⁵⁸⁾ Hemos indicado en otro lugar las consecuencias devastadoras que tiene este descubrimiento para la semiótica estructural (cf. Sonesson, 1989a; 1992b).

De particular trascendencia parece, en el contexto actual, la demostración hecha por Rosch (1973) de la identidad de naturaleza entre el prototipo y la configuración perceptiva, como fue concebida anteriormente por la psicología de la *Gestalt*. Pues la configuración es una totalidad de otra índole que la de la estructura: mientras la segunda [329] tiene como función principal la de diferenciar las partes, la primera tiende a borrarlas en favor del conjunto. Por otro lado, una estructura puede estar presente o no, pero la configuración, que se percibe ya que las condiciones de su surgimiento perceptivo están aproximadamente dadas, permite integrar las desviaciones como tantos detalles suplementarios.

De acuerdo al comentario de la misma Rosch, su concepto de *prototipo* corresponde a la noción más famosa de *idealtipo* que debemos a Max Weber. Siguiendo la interpretación de muchos epistemólogos (cf. Nyman, 1951), los pares conceptuales del tipo «clásico contra barroco», preconizados por Riegl y Wölfflin, y recientemente retomados por Floch (1986), están basados en *idealtipos*. Pero Rosch se equivoca al identificar los dos conceptos. En efecto, el *idealtipo* se distingue del *prototipo* en que el primero exagera los rasgos más característicos de su objeto, y en que puede contener contradicciones.⁽¹⁵⁹⁾

La imagen de la botella y del tomate da lugar a una lectura a cuatro niveles de abstracción (cf. Sonesson, 1988; 1990b; 1992b):

Primero se perciben las oposiciones primarias entre las configuraciones, A y B, o sea el círculo y el rectángulo, de la cual el primero se acerca más a su prototipo. Como lo notaron ya los psicólogos de la *Gestalt*, las configuraciones co-presentes se determinan y se definen entre sí (cf. Sander & Volkelt, 1962). Son apoyadas, además, de manera redundante en la imagen por pares correlacionales de propiedades globales (fig. 7).

Una vez percibidas estas configuraciones y los rasgos en oposición que las confirman, entran en juego los detalles divergentes, o sea, las propiedades de tipo A en B, y las propiedades de tipo B en A. En los términos familiares del

Grupo {Imagen} (1977, 1992), podemos decir que se introduce una ruptura de una norma a la vez global y local, creada por las dos configuraciones y por la estructura de oposiciones que las apoyan. Pero se trata de algo más que de una ruptura de la norma, pues hay inversión de los valores centrales de los elementos principales a un nivel de organización inferior (un poco como en el símbolo *ying/yan*; cf. fig.7b). [330]

En un tercer nivel se puede notar una serie de elementos en paralelismo o que contienen tales semejanzas entre A y B que no atañen más a A que a B, o viceversa. Estos elementos confirman simplemente la unidad de los miembros de la oposición (cf. fig. 7c). Finalmente, hay divergencias suplementarias en relación a los niveles anteriores, que requieren de otros sistemas de interpretación, o que solamente se dejan justificar a nivel figurativo.

2.4. La generalidad del principio de oposición binaria

En resumen, hemos encontrado un tipo de imagen en la cual las oposiciones binarias son patentes. Un análisis de tipo bastante semejante lo hemos podido hacer de una de las numerosas obras de Marc Rothko que lleva el título «Sin título» (Sonesson, 1994b). Sin embargo, si las oposiciones binarias surgen nada más de un conjunto de configuraciones, muchas imágenes no se dejan asimilar al modelo en cuestión. ⁽¹⁶⁰⁾

El modelo se puede fácilmente extender para usarse también en el caso de imágenes que abarquen más elementos, y que no contengan aproximaciones obvias a las configuraciones elementales (Sonesson, 1990b; 1992b,c). En otros casos, sin embargo, no existe ni siquiera un conjunto de configuraciones bien demarcado dentro de la imagen; las unidades presentes son demasiado numerosas para que una oposición dominante sea fácil de descubrir; y muy a menudo el cuadro que corta los objetos identificados a nivel figurativo, también reduce la capacidad de significar de los campos que corresponden a los mismos objetos a nivel plástico. Entonces hay que proceder a enumerar todos los rasgos globales en los cuales el campo A se opone a los campos B y C juntos, luego las oposiciones entre A y B de un lado, y C del otro; y las propiedades que tienen A y C comparados con B. En todos los casos existen ciertas coincidencias: podemos tener, por ejemplo, correlaciones de colores, de formas, de homogeneidad, etc.

Importa insistir aquí a la vez en el cambio de naturaleza de la oposición binaria en casos como éste, y en el hecho que sigue teniendo su valor justo. La oposición cambia de naturaleza porque ya no es directamente perceptible en la imagen, sino se convierte en instrumento [331] heurístico de una

interpretación ya mucho más rebuscada. No se puede negar su valor, porque es un hecho comprobado por la psicología de la percepción (en particular gracias a los trabajos de Garner y de James y Eleanor Gibson; cf. Gibson, 1969) que dos datos presentados en conjunto, que además comparten algunas propiedades, adquieren su identidad perceptiva a partir de las oposiciones que existen entre ellos. Pero no se puede presumir que tengan que ocupar siempre un nivel igualmente dominante en la organización de la imagen.

Ahora bien, existen casos en los cuales el principio de división binaria no solamente no aparece, sino que tampoco parece justificarse. Sin lugar a dudas, sería posible, si tuviésemos una infinidad de tiempo a nuestra disposición, dividir cualquier imagen en una cantidad muy grande de campos, y luego proceder a enumerar todas las oposiciones de rasgos que existen, entre uno de estos campos, de un lado, y todos los demás campos juntos, del otro, en todas las combinaciones posibles. Pero este procedimiento no solamente toma mucho tiempo; tiene algo de absurdo. Incluso si suponemos que se trate de modelar el comportamiento de un observador de imágenes sumamente atento, no cabe duda de que los límites impuestos al proceso de percepción le impiden tomar en cuenta la mayoría de las oposiciones binarias potencialmente presentes en la imagen. Y existen casos en los cuales hay buenas razones para suponer que son otras relaciones las que predominan en la percepción de las imágenes.

3. DE LAS DESVIACIONES A LA NORMA

Uno de estos casos se deja también concebir como un género de oposición, pero no, en primer lugar, entre las configuraciones presentes en la imagen, sino entre lo que esperamos ver y lo que realmente aparece ahí, como ya hemos visto en el caso de la inversión de papeles de Marilyn y de su galán en la publicidad Kindy.

Pensamos, por supuesto, en muchas de las imágenes analizadas con el modelo retórico elaborado por el Grupo {Imagen} (1977, 1992), que van de la botella, tomando el papel de los ojos en la cara del capitán Haddock, al gato que es, al mismo tiempo, una cafetera, pasando por el techo de la torre y la calle en perspectiva lineal que dan lugar a la misma forma geométrica en una pintura de Magritte. Según lo que pretende el Grupo {Imagen}, las figuras de retórica visual pueden ser clasificadas en las que son presentes o ausentes, y las que son conjuntas o disjuntas; pero en realidad, [332] como lo hemos demostrado en otros lugares (Sonesson, 1996a; 1996b), todas las figuras suponen a la vez elementos que son ausentes y presentes, y existen varios

grados de ruptura de la integración anticipada, así como diferentes tipos de relación entre los elementos mencionados.

3.1. Más allá de la noción de isotopía

Hay que empezar por liberarnos de la noción de isotopía, heredada de Greimas, que fue criticada en nuestras obras anteriores (Sonesson, 1988; 1999b) por no corresponder su definición formal ni a sus caracterizaciones intuitivas ni a su empleo efectivo en los análisis. En las obras de Greimas, la isotopía se define por la redundancia, la permanencia de rasgos ya presentes desde el principio; pero lo importante en la producción del sentido en general, y en los análisis, empleando la noción de isotopía en particular, es la dialéctica de lo que se espera que vaya a seguir y lo que eventualmente no sigue; y muchas veces se espera un cambio (que puede ser un cambio especificado, prescrito por el esquema), de manera que la ruptura viene de que nada cambia.

Claro es que, ya por sus consideraciones sobre las normas y las desviaciones, es un concepto del último tipo el que hubiera necesitado el Groupe {Imagen} (1977, 1992). Una noción de norma de este tipo aparece ya en los trabajos de la escuela de Praga, donde también tiene la ventaja de concebirse como una función social. A nivel primario, sin embargo, la norma concierne, no a las reglas de una sociedad particular, a la sociabilidad misma, el *Lebenswelt* de la fenomenología husserliana, o sea el mundo dado por supuesto, en tanto que esfera de la percepción así como de la interacción (cf. Sonesson, 1994a; 1996b). En este sentido, la norma debe entenderse sencillamente como lo que es más normal, lo que, en el transcurso de la vida de todos los días, no se pone en duda.

Según Worth (1974: 209), la caricatura de David Levine que representa a Beckett como un buitre se puede concebir como una metáfora, y por lo tanto tiene la forma semiótica de la proporcionalidad según Lévi-Strauss: la imagen de Beckett tiene la misma relación con su semblante real como la que tiene nuestra actitud frente a las aves de rapiña con nuestra actitud frente a las obras de Beckett.⁽¹⁶¹⁾ Dicho de otra [333] manera, Beckett-como-buitre reúne dos funciones significativas, las dos icónicas, pero de diferente manera: la primera es una imagen, pero la segunda es un símbolo (en un sentido más cercano al de Goethe que al de Peirce), porque señala una propiedad abstracta que encarna parcialmente (cf. Sonesson, 1988: III. 6; 1990a).

Al conjunto que resulta lo podemos llamar metáfora, así como lo propone Worth, teniendo en cuenta que por ser visual funciona de otra manera que lo que hace su homólogo verbal. Lo que es más importante, sin embargo, es que,

contrariamente a lo que pretenden Worth, así como Wingenstein y Peirce, la imagen se puede entender como una afirmación: en el caso presente, como una afirmación de la semejanza entre (el estilo de) Beckett y un buitre (Sonesson, 1996a).

3.2. La dimensión indexical en la retórica

El caso citado se parece a uno de los ejemplos predilectos del Grupo {Imagen}, una imagen de gato combinada con una cafetera, así como a la proyección realizada por Magritte de una cara sobre la parte inferior de un cuerpo femenino. En otro lugar (Sonesson, 1989a: I. 2.5 y III. 6) hemos estudiado en detalle otros ejemplos de la misma estirpe, como las frutas-y-verduras en forma de corona y el tarro-de-confitura creado por rebanadas-de-naranja, demostrando por una parte que al nivel de la expresión de la figura, constituida por otros signos más elementales, funciona de manera diferente, mientras que a nivel del contenido de la figura, su efecto semiótico es aproximadamente el mismo. Al nivel de la expresión se trata de una contigüidad o de una relación de (una) parte(s) a la totalidad, que en el texto antes citado hemos bautizado como una factorialidad; y los dos son casos de lo que, en la terminología de Peirce, se suele llamar la indexicalidad.

O más bien: según la manera en la cual se suele emplear esta terminología peirceana en la semiótica actual (por ejemplo, Nöth, 1977). Porque si analizamos los ejemplos de Peirce (como lo hemos hecho en Sonesson, 1989a: I. 2.), vamos a ver, que al menos en la mayoría de los casos, no se trata de una contigüidad o factorialidad actualmente presente, sino de una relación que, por nuestro conocimiento del mundo, suponemos realizada en otro lugar. Retornando otro término de Peirce, vamos a llamar a esto una indexicalidad abductiva, porque está basada en regularidades habituales en el mundo de la percepción. Pero la contigüidad o factorialidad que produce sentido en las metáforas visuales [334] está creada por los signos mismos: por esto llamamos a este tipo indexicalidad performativa. Debe quedar claro que, en este sentido, la indexicalidad es el principio mismo de la percepción.

En lo que el Grupo {Imagen} llama figuras disjuntas y conjuntas podemos ver diferentes grados de contigüidad y de factorialidad. Hay contigüidad cuando los dos elementos que aparecen juntos son considerados, en el mundo de la vida cotidiana, como objetos distintos. Hay factorialidad cuando se trata de elementos sacados de diferentes objetos del mundo de la vida reunidos en el mundo de la imagen, como el gato y la cafetera, o de elementos de un objeto del mundo de la vida, que forman un conjunto identificado como otro objeto, como el tarro-de-confitura formado por rebanadas-de-naranja. Dentro

de la contigüidad, sin embargo, también existen diferentes grados de integración: fuera de una imagen publicitaria, una corona y una botella de ginebra no aparecen juntas muy a menudo en la vida de todos los días; pero si una botella de aperitivo aparece, encima de un montón de hielos, ubicada, no en un cubo para hielo, sino en el Coliseo, el efecto no resulta solamente de la presencia del Coliseo, pero también de la ausencia del cubo para hielo, que forma parte de un conjunto de objetos muy a menudo combinados en la vida ordinaria (fig. 8; v. Sonesson, 1996a; 1996b). En todos estos casos se puede decir que, de una manera más o menos decisiva, la figura depende a la vez de objetos presentes que no fueron anticipados y de objetos ausentes que si fueron anticipados.

3.3. De la oposición a la identidad

Al nivel de contenido, la metáfora visual resulta muy a menudo la aserción de una equivalencia. Puede ser una equivalencia orientada, como cuando la publicidad B&W sugiere que sus frutas y verduras se parecen a una corona, más bien que lo contrario; o al doble sentido (en los dos sentidos), como cuando Magritte afirma la identidad entre una cara y la parte inferior de un cuerpo femenino. Pero la naturaleza de la equivalencia también es modificada por las particularidades del signo específico llamado imagen. Suponiendo que hay algo que se puede llamar los últimos constituyentes de la imagen, no se comparan ni con las unidades de la primera articulación de la lingüística, ni con las de la segunda articulación, porque como los últimos, no tienen sentido por sí mismos cuando están aislados, pero una vez integrados al conjunto de la imagen, cada elemento lleva dentro de sí una parte del significado total, contrariamente a lo que pasa con los fonemas. Por ejemplo, [335] en las dos lecturas de la imagen de Magritte, los dos puntos superiores simétricamente ubicados tienen un sentido parcial: una vez como ojos, otra vez como pezones (cf. Sonesson, 1989a: III. 4.1). Pero esta propiedad no se traduce necesariamente a la metáfora: por afirmar la semejanza entre la cara y la parte inferior del cuerpo, Magritte no sostiene obligatoriamente el parecido de unos ojos con unos pezones.

Aunque el resultado es una afirmación de semejanza, lo que la produce puede ser una oposición. En unos casos, se trata de una relación de pura alteridad: los elementos integrantes son nada más diferentes, como son el gato y la cafetera, y también la corona y la botella de ginebra, si hacemos abstracción del hecho de que, en nuestra cultura, el primer objeto forma parte de un grupo de cosas que tienen gran valor económico y, sobre todo, simbólico, y el otro no. Desde este último punto de vista, la botella y la corona realizan términos contrarios culturalmente valorizados. Forman, por lo tanto,

una figura retórica más fuerte que los términos contrarios que no tienen ningún valor cultural específico, como, por ejemplo, si un objeto normalmente rojo se representa en azul. Más fuertes aún son los objetos que realizan términos contrarios que son universales antropológicos, como la oposición entre hombre y mujer, o entre niño y adulto, como el ejemplo de la niña con boca de hombre adulto creado por Inez van Lamsweerde (cf. Sonesson, 1996a). Del mismo tipo podría ser la oposición entre rasgos pictóricos y plásticos, tal como en el ejemplo citado por el Grupo {Imagen} (1996; en respuesta a Sonesson, 1996a), «El pájaro» de Brancusi, que representa una cosa ligera, o sea un pájaro, por medio de materiales pesados, el mármol y el bronce. Pero ni siquiera aquí se trata de una contradicción en el sentido lógico, que probablemente no puede existir en una imagen. Nada más entre una imagen y su título pueden haber contradicción lógica, como, por ejemplo, en «Ceci n'est pas une pipe» de Magritte, según una de las interpretaciones posibles.

Aquí encontramos de nuevo la oposición, aunque a otro nivel de la organización de la imagen. Las oposiciones binarias de la fonología son comparables a las contradicciones lógicas, mientras las oposiciones del tipo revelado por el modelo de Greimas son, en la mayoría de los casos, meros términos contrarios. Aquí, en muchos casos, no llegamos ni siquiera a los contrarios: entre el gato y la cafetera hay solamente alteridad. Pero cuando hay oposición, resulta a la vez *in presencia* o *in ausencia*: hay oposición en la boca de hombre adulto y la niña, pero también, y finalmente sólo en el contexto de la oposición [336] entre las otras partes de hombre adulto que faltan en la imagen, y la boca de la niña que también faltan ahí.

El resultado, en la percepción, es muchas veces, no una oposición, sino una identidad: directamente, en la imagen de Magritte donde la torre y la calle se parecen por la forma; y de manera más indirecta, cuando, por ejemplo, el Coliseo resulta capaz de tomar el lugar de un cubo para hielo. Pero ya sabemos, por la fonología, que una oposición es una diferencia sobre una base de semejanza: resulta normal que la operación opuesta, la identidad, que debe ser entonces una semejanza sobre la base de una diferencia, también forme parte del repertorio de la semiótica.

3.4. Dos operaciones retóricas más

La retórica, en tanto que ruptura de expectativas basadas en el mundo dado por supuesto, se funde también en otras dimensiones, aparte de la integración y la oposición. Otra dimensión concierne al nivel de ficción: suponiendo que la función pictórica es un tipo de ficción particular, hay que admitir que,

cuando los Cubistas introdujeron objetos reales, como boletos de metro o asientos de sillas, en sus composiciones, no solamente mezclaron materiales de diferentes tipos, como lo afirma el Grupo {Imagen}, sino que también rompieron con el principio de nivel de ficcionalidad homogéneo. Se produce también esta ruptura en la otra dirección, como por ejemplo en ciertas de las imágenes de la publicidad «Absolut Vodka», donde la configuración que recuerda la forma de la botella característica del producto en cuestión, no aparece directamente en la imagen, pero resulta de una combinación de objetos realmente representados, como un farol de calle y unas prendas colgadas de unas cuerdas a través de la calle.

Hay que tomar en cuenta también una dimensión directamente social de la retórica visual: se puede romper con las normas de una correlación entre cierta categoría de construcción, cierta categoría de función, y cierta categoría de circulación. En el siglo pasado, la obra de arte era, en el caso ideal, un objeto construido mediante color al óleo, distribuido por los canales de las galerías y museos, con la intención de producir una experiencia de belleza. El modernismo en el arte ha consistido en romper de diversas maneras nuestras expectativas de una correlación entre estas categorías. Desde una perspectiva opuesta, la publicidad Benetton rompe con nuestras expectativas sobre la [337] publicidad, enseñándonos imágenes de prensa en un lugar donde esperamos imágenes publicitarias.

En estos últimos casos, la oposición ya no parece ser el instrumento fundamental de la producción de sentido en las imágenes.

4. OPOSICIONES COMO ESTRATEGIAS INTERPRETATIVAS

Hemos sugerido que las oposiciones binarias de las imágenes, en la medida en que las haya, en lugar de ser estructurales, son de naturaleza de configuraciones o, más en general, de prototipos. Hemos demostrado que una vez percibidas pueden funcionar como normas locales, a partir de las cuales otros elementos de la imagen aparecen como desviaciones. Muchas veces, según hemos indicado, tienen una función regulativa en relación a significaciones ya constituidas, en lugar de producir un sentido nuevo. En otros casos, aparecen en un nivel más bajo de la organización de la imagen, tal vez dominadas por otros principios de organización. Finalmente, parece haber casos en los cuales no contribuyen de manera alguna a la manera de ordenar las configuraciones en la imagen.

Dentro de la psicolingüística se habla de «estrategias perceptivas» que son aplicadas por el oyente a la interpretación de las oraciones de su lengua natal.

Confrontado a una oración, el oyente trata primero de entenderla partiendo del presupuesto de que realice el orden de palabras más común en su lengua (por ejemplo, sujeto, verbo, objeto). Si no da resultado, aplica otras hipótesis, siguiendo cierto orden de preferencias. En la psicología cognoscitiva y la inteligencia artificial, se afirma también la naturaleza procesual de todo tipo de conocimiento. Se trata, en los términos greimasianos, de la manera en la cual se organiza la competencia interpretativa del sujeto competente.

Encerrado en el círculo de la interpretación, el sujeto competente tiene buenas razones para tratar de aplicar, como uno de sus primeros recursos, la estrategia de división binaria. Pero si falla, no cabe duda de que dispone de otros métodos para demostrar la cuadratura del círculo -o al menos, para circunscribirla-. La ruptura de las normas, con o sin oposiciones, también forma parte de los recursos de interpretación de los cuales dispone el sujeto de percepción. Al fin y al cabo, la estrategia binaria se concibe mejor como uno de los muchos instrumentos de interpretación contenidos en la caja de herramientas de la retórica visual. [338]

Referencias bibliográficas

- FLOCH, J-M. (1984). *Petites mythologies de l'Sil et l'esprit*. París: Hadès.
- (1986). *Les formes de l'empreinte*. Périgueux: Pierre Fanlac.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. (1983). *L'image manipulée*. París: Edilig.
- GARDNER, H. (1973). *The quest for mind. Piaget, Lévi-Strauss, and the structuralist movement*. New York: Knopf.
- GAUTHIER, G. (1979). *Initiation à la sémiologie de l'image*. París: Edilig.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes*. París: Seuil.
- GIBSON, E. (1969). *Principles of perceptual learning and development*. New York: Apeleton-Century-Crafts.
- GROUPE {Imagen} (1977). *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles: Complexe.
- (1992). *Traité du signe visuel*. París: Seuil.
- (1996). «Rhétorique du visible. Introduction». *Protée* 24: I, 5-14.

LÉVI-STRAUSS, C. (1975). *La voie des masques I-II*. Geneva: Skira.

NÖTH, W. (1975). *Semiotik*. Tübingen: Niemeyer Verlag.

NYMAN, A. (1951). *Gränsbegrepp och renodling inom vetenskapen*. Lund: Gleerups.

ROSCH, E. (1973). «On the internal structure of perceptual and semantic categories». En Th. Moore (ed.), *Cognitive development and the acquisition of language*, 111-114. New York & London: Academic Press.

- (1978) «Principles of categorization». En *Cognition and categorization*, E. Rosch & B. Lloyd (eds.), 27-48. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Ass.

SANDER, F. & VOLKELT, H. (1962). *Ganzheitspsychologie*. München: Verlag C. H. Beck.

SAINT-MARTIN, F. (1987a). *Sémiologie du langage visuel*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

- (1994). «Avant-propos. Pour en finir avec la nuit de la peinture». *Nouveaux Actes Sémiotiques* 34-36, 1-4.

SONESSON, G. (1987). «Notes sur la macchia de Kandinsky; le problème du langage plastique». *Actes sémiotiques: le Bulletin X*, 44, 23-28.

- (1988). *Methods and models en pictorial semiotics*. Reporte 3 del Proyecto de semiótica. Universidad de Lund, Suecia (mimeografiado).

- (1989a). *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the interpretation of the visual world*. Lund: Lund University Press.

- (1989b). *Semiotics of photography. On tracing the index*. Reporte 4 del Proyecto de semiótica. Universidad de Lund, Suecia (mimeografiado).

- (1990a). «Rudimentos de una retórica de la caricatura». En *Investigaciones Semióticas III. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, II, 389-400. Madrid: UNED. [339]

- (1990b). «Cuadraturas del círculo hermenéutico. El caso de la imagen». En *Actas de las Jornadas de semiótica visual, Bilbao, 1990* (en prensa).

- (1992a). «The semiotic function and the genesis of pictorial meaning». En *Center/Periphery in representations and institutions. Proceedings of the*

3rd Annual Meeting and Congress of The International Semiotics Institute (Imatra, Finland, July 16-21, 1990), E. Tarasti (ed.), 211-156. International Semiotics Institute.

- (1992b). «Comment le sens vient aux images. Un autre discours de la méthode.» En *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, M. Carani (ed.), 29-84. Québec: CELAT/Septembrion.

- (1992c). *Bildbetydelser*. Lund: Studentlitteratur.

- (1993). «Pictorial semiotics, perceptual ecology, and Gestalt theory». *Semiotica* 99: 3/4, 319-399.

- (1994a). «Semiotique visuelle et écologie sémiotique». *RS/SI* 14: 1/2, 31-48.

- (1994b). «Les rondeurs secrètes de la ligne droite». *Les Nouveaux Actes Sémiotiques* 34/35/36, 41-76.

- (1996a). «Le silence parlant des images». *Protée* 24: I, 37-46.

- (1996b). «An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics». *Semiotica* 109-1/2, 41-140.

THÜRLEMANN, F. (1990). *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Köln: DuMont.

WORTH, S. (1974). «Seeing metaphor as caricature». *New Literary History* VI: 1, 195-209. [340]



[341]

Figura 2



[342]

Figura 3



[343]

Figura 4



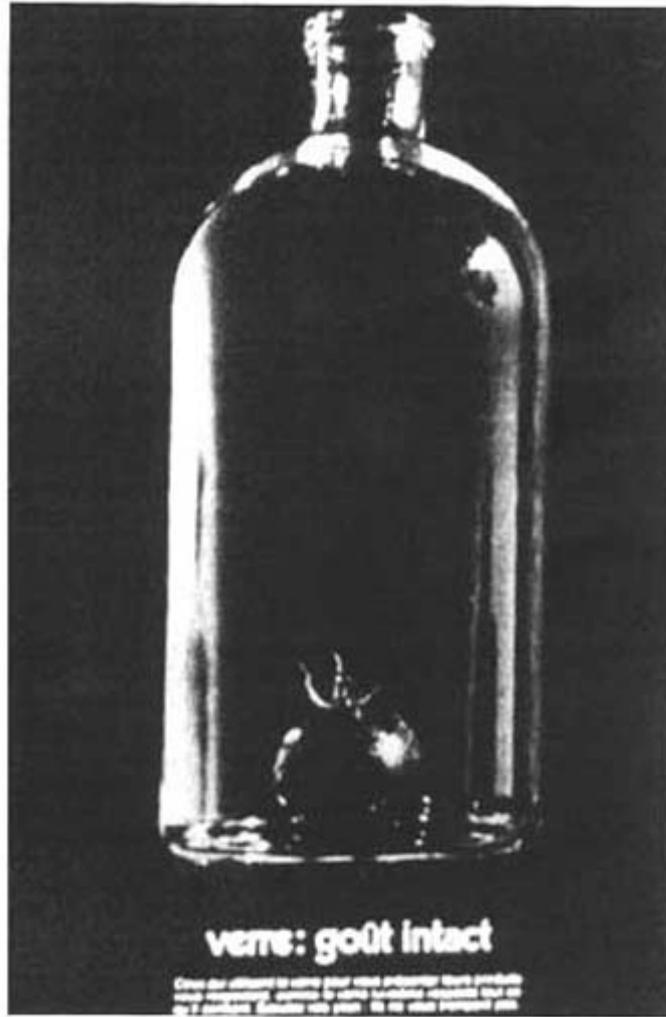
[344]

Figura 5



[345]

Figura 6



[346]

Figura 7



[347]



Reseñas

[349]



BLOOM, Harold: *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995, 588 páginas

Francisco Abad

No hace mucho ha salido en castellano la versión del libro de Bloom, y Francisco Rico ha declarado al respecto: «Es un poco paleta esta manía que hay ahora... Cánones ha habido siempre... Las cosas tienen que venir de fuera para que nos fijemos en ellas» (*El País*, 30-XII-1995). En efecto la idea de un *canon* literario ha estado vigente siempre, pues siempre han operado en la

realidad literaria preceptos o normas y de la misma manera sin interrupción ha habido conciencia de nombres y series de autores.

Harold Bloom vacila, y si muchas veces viene a decir que Shakespeare es «el más grande escritor que podremos llegar a conocer», otras enumera cómo «Shakespeare y Dante son el centro del canon», y enuncia así: «El canon occidental *es* Shakespeare y Dante». Incluso añade esta afirmación muy arriesgada: «Shakespeare... es mucho más importante para la cultura occidental que Platón y Aristóteles, Kant y Hegel, Heidegger y Wittgenstein». [350]

Se trata en definitiva de subrayar la autonomía y la primacía de lo estético, y de subrayar asimismo la primacía de lo occidental; los economistas hablan hoy del relieve mundial de potencias que no son sólo las occidentales, y nuestro autor parece querer defender el primer lugar que debe tener lo propio: ante la concurrencia de tradiciones culturales en el mundo de hoy, Harold Bloom alza su voz a la defensiva en pro de lo occidental.

Cree Bloom que está «bastante solo al defender la autonomía de la estética», e insiste en su alegato un tanto elitista y conservador: primacía de lo artístico y primacía desde luego de lo occidental. «La gran literatura - proclama- insiste en su autosuficiencia ante las causas más nobles: el feminismo, la cultura afroamericana y todas las demás empresas políticamente correctas de nuestro tiempo». Como decimos se trata de un pensamiento un poco a la defensiva y conservador: la literatura no posee sino valor inmanente («el estudio de la literatura... no salvará a nadie... no nos hará mejores»), y desde luego el núcleo canónico de la literatura se halla en las letras de la tradición occidental, en Shakespeare y Dante.

Si lo canónico es lo occidental shakesperiano entonces las obras valen por lo universal, pues lo canónico es lo occidental con valor artístico universal, y así «la universalidad» es «la cualidad fundamental del valor poético». Estamos ante una afirmación ensimismada: lo canónico es lo occidental, y el valor poético reside en esta cualidad universal de lo occidental. La tesis fundamental de Bloom no deja de ser un tanto ensimismadamente conservadora y a la defensiva.

Ante el problema planteado por Bloom de la idea del «canon» literario y de la explicación «universal» de los valores poéticos, creemos que desde un punto de vista técnico debe postularse:

1. La palabra *canon* ha de ser entendida en dos sentidos con que la define por ejemplo el *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* (1927), o sea, como «regla o precepto» y como «catálogo o lista».

2. En tales sentidos los estudios literarios nunca han dejado de operar con esta idea del canon literario, por ejemplo Miguel Herrero García tiene un libro sobre las *Estimaciones literarias del siglo XVII*, en el que en efecto se subraya el catálogo o lista de los «valores nacionales fuera de toda discusión y unánimemente acatados» en «la mentalidad general del siglo XVII en materia literaria»: esos valores son «*La Celestina* y Garcilaso». [351]

Además el canon literario en tanto «preceptiva» siempre lo han tenido presente los estudiosos, quienes por ejemplo se han ocupado así de la preceptiva dramática de la «comedia» española, etc.

3. Nosotros creemos que la lengua o la literatura contienen universales, pero que explicar una u otra sólo por ellos supone perder bastante riqueza empírica. Unas lenguas u otras y unas obras u otras no son intercambiables porque coincidan en rasgos genéricos y universales: lo lingüístico y lo literario es particular y específico.

Sin salir de Shakespeare podemos ejemplificarlo. En *Un sueño de la noche de San Juan* el jugo de una flor puesto en los ojos de Titania le hará «perseguir con el alma enamorada» a la primera cosa que mire al despertar, y así en efecto «se despertó Titania y al momento se enamoró de un burro»; tal idea de la accidentalidad del objeto amoroso es la misma que -partiendo de Shakespeare- toma García Lorca, quien sobre todo en *El público* reclama la legitimidad del amor hacia cualquiera de sus objetos de deseo: el amor homofílico resulta así aceptable. Pues bien; la convergencia de motivos entre el poeta granadino y el autor inglés no hace que debamos explicarlos sólo por su expresión de un anhelo universal (o que se supone universal) del corazón humano, sino que debe llevarnos a entenderlos más allá de esa convergencia en tanto autores distintos: *Un sueño de la noche de San Juan* no es *El público* pese a su parcial coincidencia temática en un universal literario del contenido. Por supuesto estas obras no resultan intercambiables entre sí y diluibles en su analogía genérica, lo mismo que no son intercambiables con la pieza musical convergente de Purcell *The Fairy Queen*.

4. En definitiva cabe decir que en las ciencias culturales o del espíritu no son adecuadas tanto las explicaciones genéricas cuanto las específicas, como bien supo la filosofía alemana. El paralelismo elocutivo con insistencia aparece lo mismo en *Así que pasen cinco años* de Lorca que en *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, pero por esta analogía en lo general esas obras no quedan explicadas según conviene respectivamente.

Desde luego el libro presente de Harold Bloom merece más comentario, pero aquí quedan esbozadas algunas cuestiones. En todo caso coincidimos con el espíritu de lo dicho por el prof. Rico: la idea de un «canon» literario nunca ha estado ausente de los estudios literarios. [353]

CABADA GÓMEZ, Manuel: *Teoría de la lectura literaria (I. Frente a la lectura histórica)*. Madrid: Altorrey, 1994

Laura Serrano de Santos

En este su quinto libro, el teórico sigue profundizando en aspectos ya insinuados, a la vez que ilumina y sitúa dentro de su aparato teórico cuestiones absolutamente nuevas. La guía de su pensamiento se mantiene desde hace veinte años: la *diferencia entre Literatura e Historia*, -que no se percibe tan netamente, cuando se cae en la historicismo (caso de Salman Rushdie y otros)-, y la *lectura* como fin último de la Literatura.

Sin embargo, la evolución teórica que ofrece ese libro es evidente. Tras el estudio de las diferentes formas de lectura literaria que ya estableciera Cabada Gómez en 1980 -cultura y culta-, en 1982 -humanista, marxista, esteticista y antiestética-, en 1989 -imitación, reflejo o expresión y significación-, el autor las fija en su artículo de 1992 -clásica, romántica y moderna-, preludio de este libro final. [354]

La obra densa y espesa, como corresponde al género «teoría», divide sus 199 páginas en 5 bloques: I. FUNDAMENTOS DE LA LECTURA LITERARIA (52 párrafos), II. LA LECTURA LITERARIA CLÁSICA (7 párrafos), III. LA LECTURA LITERARIA ROMÁNTICA (24 párrafos), IV. LA LECTURA LITERARIA MODERNA (12) y V. LA LECTURA LITERARIA COMPARADA (27 párrafos). La lectura de este libro puede llevarse a cabo de manera inusual, prescindiendo de la seriación ordenada (página por página) que requieren otro tipo de obras. Pueden leerse los párrafos en orden arbitrario, ya que en sí mismos constituyen una unidad de sentido. El índice formado por 8 páginas conforma, a su vez, una síntesis perfecta de lo que el pensador reúne y aporta.

El que se acerque a este estudio debe poseer unos conocimientos básicos de Semiótica, Lingüística (incluida la Pragmática) y Teoría de la Literatura (incluida la Deconstrucción), puesto que se manejan a lo largo de la obra conceptos pertenecientes a estas disciplinas y que se dan por conocidos, sin tener que echar mano de todo el aparato bibliográfico del que puede dar cuenta un buen manual. Lo que no excluye su aprendizaje por la relación original que efectúa el autor (posible caso del alumno universitario), si bien la

novedad del concepto escondería la novedad de su planteamiento, fruto de la evolución de un pensamiento teórico de dos décadas de obra callada.

La *Teoría de la Lectura Literaria* divide la percepción de la Literatura en tres tipos de lectura (bloques II, III y IV): la *lectura clásica*, propugnada por Aristóteles y ampliada genéricamente por Quintiliano, reúne en sí los conceptos de *autoridad*, *valor genérico* y *verosimilitud*, y ha sido la forma de lectura que más ha durado («veintitantos a contar desde Aristóteles»). La *lectura romántica*, que se inicia a finales del XVIII, es, sin duda, la más compleja, pues, merced a ella, se estrecha el grado de solidaridad entre la Literatura y la Historia y, además de dar lugar al polémico *realismo*, se subdivide en variantes como la lectura *biografista*, *estilística*, *sicoanalítica*, *marxista*, *moralista* o *fundamentalista* y *feminista*, como quiera que todas ellas *convergen* en la *homogeneidad* pretendida del sujeto histórico como *creador*. A esta lectura le son propios los conceptos de *creador*, *valor genético* y *autenticidad*.

Por último, la lectura literaria *moderna* es la que actualmente prima y a ella le pertenecen los criterios de *escritor*, *valor autógeno* y *ficción* (*verbum* más *quelogos*, como ya dijese Cabada Gómez en 1982). [355]

En este marco, cuya complejidad manifiesta se desentraña por su propia comprensión, el teórico resuelve y sitúa, dentro de la lectura literaria que le es propia, problemas que son constantes dentro del área de la Teoría de la Literatura: el problema de la Lírica como ajena a la lectura clásica, pero perteneciente a la romántica (pese a los intentos de Batteux). La lectura literaria de Platón como visionario privilegiado de la lectura literaria posterior. El caudal aportado por Quintiliano como complementario tradicionalista de Aristóteles. La confusión entre lectura histórica y literaria y la responsabilidad que en ello han tenido las funciones del lenguaje de Jakobson, vigentes en el ámbito *comunicacional* (histórico). La situación dentro de la específica lectura literaria romántica marxista de Brecht («erróneamente acusado por Luckács de formalista»), de Bajtín (leído posteriormente por Kristeva de manera formalista, lo que implica una lectura moderna como ficción que hace posible la intertextualidad) y de Marx. A ello se añaden ejemplos constantemente comentados de lecturas literarias efectuadas sobre Berceo, *El Quijote* o el Romancero.

Y, como Cabada Gómez (1980) lleva tiempo defendiendo que la lectura literaria es la aportada por la Institución académica, sitúa las distintas áreas metodológicas dentro de la lectura literaria de la que se nutren. Así, la Retórica, como disciplina del habla elocuente y del patrón que ha de seguirse, proviene de una lectura literaria clásica establecida. La Estilística y su variantes (Sociología, Psicoanálisis, etc...) y el Historicismo que conlleva la Filología se corresponden con una lectura literaria romántica, y, por último, la

lectura la literaria moderna como tan sólo lingüística y, por ello, textual, abastece los métodos construccionistas (formalistas, estructuralistas y funcionalistas) o desconstruccionistas.

Sin embargo, el carácter mítico, propio de la Literatura, que posibilita el cambio de lectura literaria de una obra, hace posible también el cambio de interpretación («lectura sofisticada», según Cabada Gómez), es decir, la propia crítica literaria desajustada. Y esto que ya se ve en los intentos vanos de Batteux de defender la Lírica como imitación, persiste actualmente en la crítica contemporánea en los casos concretos de Genette y Hamburger, que «creen ver en la moderna ficción la recuperación de la clásica imitación» (Cabada Gómez, 1994: 197).

Así pues, si Barthes en *El Susurro del Lenguaje* se quejaba de que «desdichadamente, la lectura aún no ha encontrado su Propp o su Saussure», no es hora ya de lamentos, sino de ponerse a leer este libro muy despacio para poder pensarlo bien. [357]

△▽

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel: *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*. Madrid: C.S.I.C., 1994, 284 páginas

Aida Fernández Bueno

Como es sabido, Miguel Ángel Garrido identifica Ciencia de la Literatura, Teoría de la Literatura y Semiótica Literaria. En este último libro no ha variado de posición: a este respecto su postura ha sido suficientemente debatida, razón por la cual no voy a insistir.

Dicho esto, *La musa de la retórica* representa a nuestro juicio uno de los últimos desarrollos en la filología hispánica, que guarda estrecha relación (con independencia de origen) con la Estilística del Texto rusa y la Retórica en cuanto se refiere al problema de la composición. La Poética rusa, y en particular la nueva dirección de la Estilística del Texto, tienen como principal problema o centro de interés la composición cuya teoría en la escuela rusa hunde sus raíces en la Retórica antigua y en la contemporánea. Esto es lo que hace Garrido Gallardo de forma explícita desde el título. [358]

Otra característica aquí visible de los últimos trabajos de Garrido Gallardo -que me atrevería a considerar como una constante en su obra- es la de unir,

reconciliar posturas, integrar y no querer «acabar» con otras líneas teóricas. Además, en sus diferentes publicaciones subyace el interés en el acercamiento, la aproximación al texto concreto. Si trata de la enseñanza de la literatura dirá que hay que acercar los textos a los alumnos, que la misión que más urge es la de crear lectores. Esta búsqueda de los mejores caminos para acercarse a los textos, a la literatura, implica amor a los mismos, significa proteger, cuidar el texto de todos los lectores para no matar el texto del autor. Significa también no modificar la fuente en función de las lecturas que en determinado momento o lugar queramos hacer. En suma, no dejarse arrebatar por la estrategia semiótica la dimensión humanista de todo estudio literario.

Dos son las líneas que definen a mi juicio, el carácter de esta obra. La primera se refiere a su configuración, la segunda a la huella característica que le imprime su autor. La obra es fruto de una investigación original realizada en confrontación con todo lo nacional o foráneo, antiguo o moderno que conocemos sobre las cuestiones estudiadas. Es aportación, sí, pero integradora, abierta y receptiva.

La peculiaridad autorial de la que hablaba antes radica en la doble faceta de Garrido Gallardo: la de investigador y docente. La investigación que nos presenta parte de una referencia física inicial bien significativa: una *pintada* en los muros de una Facultad de Filología. No es casualidad la preocupación que se muestra por poner la semiótica literaria al servicio del entrenamiento en el lenguaje a través de esa encrucijada fundamental que es la literatura.

Por lo demás, como es habitual en los trabajos de Garrido Gallardo, aquí puede también presumir de compaginar claridad y profundidad expositiva.

El trabajo que aquí y ahora nos ocupa revela, pues, su posición científica de siempre, la de su *Introducción a la teoría de la literatura* (1975) o sus *Estudios de semiótica Literaria* (1982), sólo que ahora son fruto del estudio y reflexión de un profesor e investigador con muchos años de trabajo y experiencia sobre sí que le legitiman para adoptar una posición más distante y así poder observar los hechos como son, sin convertirse en actor apasionado como otrora, lo que imprime a todo el conjunto unas señas de madurez y profundidad nuevas. [359]

Quisiera llamar la atención sobre el subcapítulo de la *Introducción*, «La literatura en la enseñanza del lenguaje» y el capítulo *Los caminos actuales de la Teoría literaria en el mundo: España e Iberoamérica*. El autor dedica este segundo a la exposición de las aportaciones de los investigadores hispánicos, revisando los últimos trabajos publicados y presentando los que están en curso. ¿Podríamos encontrar una exposición más objetiva y acogedora que

ésta? En un mundo donde son tan frecuentes las exclusiones sectarias, esta actitud ética se convierte en mérito científico singular.

«La literatura en la enseñanza del lenguaje» comienza así: «¿No es la enseñanza de la Literatura algo inútil a estas alturas? ¿No es algo que carece de toda justificación en las sociedades avanzadas que miden todo en términos de eficacia? ¿No será el estudio de la Literatura una de esas dedicaciones de las antiguas Humanidades que ya no encuentran lugar en los «activos» *curricula* de los modernos planes de estudio? ¿Por qué hablar de Literatura en esta época del dominio de lo audiovisual?» (pág. 15). Garrido responde: «La Lingüística es la disciplina que estudia la lengua y estudiar la lengua es mejorar la capacidad de leer (entender) y expresarse, es, en definitiva, mejorar la calidad personal de las personas» (pág. 16).

Con las señales dadas, no pretendo haber ofrecido una reseña en sentido estricto del libro, que trata numerosas y profundas cuestiones de la Teoría y la Semiótica literaria actual (género, Pragmática, etc.). A este respecto, creo que no se puede evadir la lectura directa. Diré tan sólo que el núcleo doctrinal se advierte especialmente en el subcapítulo «Condiciones para una semiótica (verdaderamente) literaria» que concluye: «Postulo que hay que seguir restituyendo sentidos, investigando contextos, aceptando diversas estrategias semióticas y plurales metodologías científicas. No es buen camino estar en el vacío, ni estar en el secreto -y, mucho menos, estar en el truco-, invito (me invito) a no prescindir del misterio. Así seguiremos estudiando (haciendo) literatura... Y no tecnocracias» (pág. 107). [361]

△▽

ROMERA CASTILLO, José, GARCÍA-PAGE, Mario y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (eds.): *Bajtín y la literatura*. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid: Visor Libros, 1995, 459 págs.

(Laura Serrano de Santos)

El presente volumen⁽¹⁶²⁾ de 459 páginas es una muestra más del poder de convocatoria originado por los Seminarios Internacionales del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, que, anualmente, dirige el profesor Romera Castillo.

Por cuarta vez, la dirección ha tenido que atender la participación de renombrados investigadores y de otros, más jóvenes, con la actitud generosa y abierta, que caracteriza al interés común que los reúne: la Semiótica. [362]

El libro titulado *Bajtín y la Literatura* (1995), que corresponde al número 19 de la Biblioteca Filológica Hispana de la editorial Visor/Libros, es la suma de dos sesiones plenarias, siete ponencias y treinta y cuatro comunicaciones presentadas dentro del IV Seminario Internacional, que tuvo lugar en la UNED del 4 al 6 de julio de 1994.

A ello se ha de añadir la presentación y el apéndice final (selecta bibliografía) del propio Romera Castillo, que conforman los umbrales donde el anfitrión se sitúa en torno a sus invitados (participantes) y a su homenajeado (Bajtín).

Las sesiones plenarias tuvieron como conferenciantes a dos plenaristas de la talla de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, cuyos trabajos dedicados a Bajtín, fuera del presentado en este Acto, se computan en veinticuatro y veintitrés respectivamente. Lo cual, es indicativo de su autoridad como expertos. Hecho probado por los comentarios y citas referidas a su estudio sobre Bajtín, que se encuentran, de continuo, en ponencias y comunicaciones.

La exposición de Zavala podría ser resumida como la semiótica de la certeza de lo inaprensible por su ingreso en el *gran tiempo* (considerado también por Sánchez-Mesa). De ahí, que su visión de Bajtín *desde* una óptica deconstruccionista avale sus juicios sobre el signo abierto. En Sánchez-Mesa, el signo *fugitivo* se tornará signo *íntegro* (por *integrador*). A su teorización, se añaden referencias a las *Cartas* colombinas, a la mujer en Valle-Inclán y Sor Juana Inés de la Cruz, que se constituyen exponentes ideológicos de su interpretación bajtiniana.

El trabajo de Augusto Ponzio analiza el significado del silencio y el sonido, de lo verbal y no verbal, desde una semiótica más específicamente lingüística, en tanto comunicacional. Y su homenaje a Bajtín, lo es desde una perspectiva saussureana y barthesiana, lo que abunda en la polémica sobre las relaciones de Bajtín y los estructuralistas, que otras aportaciones subrayaran.

Los siete ponentes que se suman a la «fiesta bajtiniana» (en palabras de Gavaldà Roca) son los profesores Garrido Gallardo, Beltrán Almería, Vicente Gómez, Huerta Calvo, Abad, Colaizzi y Rodríguez Monroy.

Garrido Gallardo analiza a Bajtín insistiendo en el gran protagonismo que tienen los géneros literarios en la obra del teórico ruso. Estudio complementado por la comunicación de Cabanilles Sanchis. [363]

Beltrán Almería acierta, a nuestro juicio, plenamente al asignar a Bajtín la reunión de tales intereses (autor, destinatario, forma, contenido) que le han hecho caro a teorizadores de diversa y excluyente índole, lo cual no es sino una paradoja que sustenta el propio relativismo de Bajtín.

Y si Zavala argumentaba sobre Bajtín al histórico-ideológico modo, Vicente Gómez teoriza sobre esta circunstancia con una nitidez expositiva que le lleva a la clarividencia de la forma como constituyente de la ficcionalidad.

La ponencia de Huerta Calvo aprovecha los huecos, lo no hecho por Bajtín, sobre el teatro (véase la interesante comunicación de Suárez Miramón) y muestra ejemplos de la naturaleza dialógica en el teatro de Benavente, Valle-Inclán, García Lorca y Unamuno.

Francisco Abad reflexiona sobre el plurilingüismo bajtiniano y las posiciones idealistas -e individuales- de la Estilística.

El estudio de Giulia Colaizzi relaciona el concepto feminista de *cyborg* con lo *grotesco* de Bajtín como identidad heterogénea de imposible unidad. Lo ejemplifica con *The House of Incest*, de Anaïs Nin, retomando la noción de *abyecto* de Kristeva, que nos ha recordado la reflexión kantiana a propósito del asco como el único sentimiento de imposible esteticidad.

Y por último, Rodríguez Monroy relaciona a Bajtín y a Freud como figuras paradójicas de amplia (e imposible) definición.

En cuanto a las comunicaciones, cabe decir que ya hemos avanzado algunas de ellas en íntima conexión con plenaristas y ponentes. Por lo que se refiere al resto, podemos dar su noticia dividiendo su diversidad en los apartados siguientes:

Las que efectúan una comparación entre el pensamiento de Bajtín y el de otro pensador. Tal es el caso de su relación con Joan Fuster (Adell) o con Vigotski, resaltando las implicaciones psicológicas del signo (Penas Ibáñez).

Del ámbito de la filología clásica llegan tres aportaciones: dos referidas al *Asno de Oro* de Apuleyo mencionado por Bajtín (Fernández Corte y Fernández-Savater) y la que estudia la tradición del *spoudogéloion* (géneros de lo cómico-serio) en la novela moderna (Varias García).

También ocupan páginas llenas de interés, las aportaciones que estudian un género específico desde la óptica bajtiniana. Así, el cuento [364] maravilloso en versión feminista posmoderna (De la Concha), la escritura autobiográfica en diferentes modalidades (Arriaga Flórez, Fidalgo Robleda y Molero de la

Iglesia) y el prólogo como ejemplo de fracción semiótica: apartamiento y penetración (Domínguez Rey).

Otras aportaciones son las constituidas por análisis bajtinianos aplicados a obras concretas de la literatura. Desde estudios medievales a propósito de una cantiga de Alfonso X y sobre el Canciller de Ayala (Gaspar Porres y Fernández Escalona), pasando por el s. XVI con Agrippa D'Aubigné (Suárez) hasta llegar al enjundioso Realismo. Aquí, encontramos los estudios dedicados a Galdós y Eça de Queiroz (Grossegesse), que puede ser continuado con el referido a Fielding (Medrano), para culminar con el profundísimo sobre *Resurrección* de Tolstoi (Gutiérrez Carbajo) que aglutina las ideas bajtinianas en una lectura historicista marxista. Más cercanos a nosotros, encontramos páginas dedicadas a Henry James (Álvarez), a la *intertextualidad* en Blas de Otero (Granados) y en Luis Landero (García-Page), al *cronotopoen* obras de Torrente Ballester (Cortés Ibáñez), Bowles (Muro) y Llamazares (Reus) y al *dialogismo* en una canción de Javier Krahe (Zamora).

Sobre las comunicaciones teorizadoras, ya nos referimos a la reflexión sobre el género de Cabanilles. Asimismo cabe destacar la llamada de atención sobre los peligros de aplicar Bajtín como una falsilla (Gavaldà Roca). La interpretación de David Lodge de Bajtín es una aventura que le lleva a separarse de otros teóricos (Gibert Maceda). El excelente trabajo de Méndez Rubio que sintetizamos como un tránsito del *goce* al *gusto*. Las reveladoras líneas sobre la novela metafictiva (Ródenas Moya) y la calidez constructiva, vigía de una «estructura ausente», de Sánchez-Mesa.

Como colofón y, a la vez, llave/clave para investigadores, la selección bibliográfica de y sobre Bajtín, de José Romera Castillo.

Ante tal *polifonía* de interpretaciones, tales sugerencias sugeridas por la *risa* y el *carnaval* bajtinianos (además de por otros conceptos suyos), el redondeo semiótico de este excelente volumen habría sido tener en su portada un Arcimboldo como *imagen de la idea*.

△

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

