



## **Trayectoria crítica de José Fernández Montesinos**

**Francisco Abad**

Universidad Nacional de Educación a Distancia

### **PARA UNA HISTORIA DE LA CRÍTICA**

La trayectoria de las ideas crítico-literarias en España no es bien conocida por lo que se refiere a los siglos XIX y XX: el análisis de conjunto está donde lo dejó Menéndez Pelayo. Esto es bien sabido, y nosotros lo hemos repetido varias veces; no obstante, se suele decir menos (o no se dice en absoluto) que tal preterición se debe en parte a un rechazo global del Ochocientos español, Ochocientos tomado en sentido amplio -hasta 1939-.

Efectivamente como todo global nuestro siglo XIX y el primer tercio del XX suelen quedar desatendidos en sus aspectos filológicos: además de las ideas estéticas, la historia de la lengua y la de las ideas lingüísticas resultan poco conocidas en una visión de conjunto. Estamos ante la inercia pedagógicamente arraigada del estudio de otras épocas, el cual [12] resulta en definitiva un tanto más cómodo -algo hay de esto-, y asimismo ante una preterición del siglo liberal; para el estudio de las letras bellas del XIX hace falta además un conjunto de datos eruditos e histórico-políticos que dificultan objetivamente la tarea.

La conciencia española no ha asimilado muchas veces la centuria del Ochocientos, y podemos mostrarlo con un dato de los mismos días en que ultimamos las páginas presentes. Una reseña periodística nos da noticia de la conferencia pronunciada por el historiador Carlos Seco, conferencia dada ante autoridades políticas relevantes y que vemos responde más o menos a un texto escrito suyo de hace poco (Seco, 1996); pues bien, atendiendo al texto escrito

y más fiable observamos cómo respecto de la España posterior a 1835 se habla de un «triste panorama», y luego del Sexenio Democrático en tanto «sexenio de perturbaciones». Más tarde en 1931 «lograba su triunfo definitivo» lo que el autor denomina «el regeneracionismo rupturista» (1996: 26-27).

Tenemos gusto en reconocer la asombrosa continuidad en el trabajo del prof. Seco, pero creemos que su perspectiva sobre la España de 1808-1939 tiene un sesgo muy matizado negativamente hacia algunas etapas y protagonistas; por ejemplo la visión del Sexenio que nos ha dado José M<sup>a</sup> Jover resulta menos unilateral y más alentadora.

En todo caso queríamos sugerir cómo en efecto nuestra centuria liberal despierta aún reservas incluso en historiadores maduros y capaces. Por lo que respecta a lo filológico, la lengua y las ideas lingüísticas y literarias del período parecen importar menos.

Dar noticia de los críticos literarios del Veintisiete supone contribuir en algo al deseado panorama de los estudios literarios en España durante las dos centurias últimas: en este sentido podemos referirnos a Amado Alonso, o a Dámaso Alonso, etc.; nosotros vamos a dar aquí alguna noticia de don José Fernández Montesinos.

## SEMBLANZA INICIAL

En los *Ensayos y estudios de literatura española* cuya edición cuidó Joseph Silverman aparece una nota biográfica acerca de Montesinos, algunos de cuyos datos nos sirven útilmente para enmarcar a nuestro autor; escribe así Silverman en la nota «José F. Montesinos»: [13]

Entre 1917-1920 trabaja en el Centro de Estudios Históricos bajo la dirección de don Américo Castro [...] A partir de 1920 es Lector en la Universidad de Hamburgo [...] A fines de 1932 regresa a Madrid para incorporarse a la Universidad Central como Encargado de Curso [...] A raíz de la entrada de los nazis en París es nombrado Lector en la Universidad de Poitiers [...] En 1946, invitado por la Universidad de California en Berkeley, se traslada a ella [...] Profesor emérito ahora en Berkeley (Montesinos, 1970: 21-24).

Al autor granadino vemos que le alcanzaron de lleno la Guerra Civil española y la Guerra Mundial; de hecho él mismo testimonia: «Casi nada pude escribir entre los años 1936-1946, los que hubieron debido traer mi maduración» (1970: 15).

Empezó en el Centro de Estudios Históricos, y por ello debe ser considerado como discípulo directo de las enseñanzas allí recibidas, y

miembro así de la «escuela española» pidalina o escuela de Menéndez Pidal; en particular él era discípulo inmediato de un joven entonces Américo Castro, que fue quien le llevó al estudio de Lope, según confesión propia de Montesinos.

Nuestro autor, además de esta vinculación pidalina, tuvo otra con el mundo de ideas de Ortega y Gasset, y esto fue lo que le hizo no desatender el tiempo histórico: el buen y escrupuloso positivismo de los datos le venía del Centro de Estudios Históricos; la atención a la sustancia temporal que tiene lo humano, de don José Ortega. Montesinos no se muestra muy en acuerdo con el que denomina «formalismo crítico», ante el que estima que Amado Alonso se dejó influir; contrasta las posturas respectivas de Amado, de don Dámaso y la suya propia, y manifiesta a la letra:

Dámaso Alonso podrá preferir los análisis formales, pero nunca olvida su sólida preparación filológica, y el tiempo histórico nunca se escamotea en sus estudios. Pero yo seguía siendo más ortodoxamente orteguiano. Yo no podía olvidar que en sus años de más admirable madurez, Ortega nos enseñaba que la historia de las ciencias y disciplinas del espíritu no podía ser otra cosa que alta sociología, ya que ninguna de esas actividades podía darse en el vacío (1970: 14).

Las apetencias del público condicionan la obra poética -concluye nuestro autor-, y así la historia de las letras se convierte en «sociología literaria».

Por una exigencia u otra Montesinos se veía llevado a la erudición de lo histórico y no sólo al análisis formalista; de hecho él fue siempre [14] muy erudito, y no dejó nunca de tener presente la biografía de los autores ni la incidencia de la que denominaba «fuerza receptora» en la «fuerza creadora» artística.

El autor granadino se había iniciado por tanto en el mundo filológico, bajo la iniciativa de las mejores escuelas: el Centro de Estudios Históricos de manera formal; la impronta de don José Ortega de modo más informal pero no menos eficiente. Una y otra traza le llevaban a la erudición historicista, a la Historia literaria entendida en tanto reconstrucción de la vida literaria en toda su complejidad. La complejidad de los factores o fuerzas actuantes -el tiempo histórico concreto, los autores, el público, etc.-, debía quedar atendida, y así lo aprendió y lo entendió un joven José Fernández Montesinos, según él evocaba luego pasados los años.

Pero sobre el autor se abatieron las circunstancias desencadenadas por la Guerra Civil española y por la Guerra Mundial -la familia Fernández Montesinos sabido es que resultó muy afectada por la represión nacionalista en los inicios de la contienda-, y así nuestro autor ha podido hablar con mucha razón de «el drama de mi vida», que consistía en querer lo que a veces no podía cumplir. El crítico granadino estampa en este orden de cosas las

siguientes palabras: «No puedo menos de aducir en mi defensa el mote del viejo blasón castellano:

«Yo he hecho lo que he podido,  
Fortuna lo que ha querido» (1970: 16).

A pesar de su obra muy lograda, Montesinos estima que las circunstancias le alcanzaron de modo desfavorable; desde luego así fue, aunque no por ello ha dejado de legarnos una obra escrita muy cumplida y de referencia imprescindible.

## UNA TRAYECTORIA INTELECTUAL

A lo largo de su trayectoria como estudioso de las letras españolas don José Montesinos fue haciendo suyos sucesivos centros de interés o núcleos temáticos que caracterizan el trabajo que hizo. A partir de 1920 se [15] dedicó mucho a Lope, y tal esfuerzo -independientemente de los textos que editó- dio forma al libro que definitivamente se rotularía *Estudios sobre Lope de Vega*; «Castro (dice nuestro autor, según queda anticipado) me lanzó al estudio de Lope» (1970: 12). En efecto el joven Américo Castro estaba por entonces muy entregado al estudio literario del Siglo de Oro -Tirso, Quevedo, Lope, Cervantes,...- aunque él de manera profesional era Catedrático de Historia de la Lengua Española: no resulta extraño que tal interés lopista lo indujese asimismo en su discípulo.

A propósito de don Américo puede hacerse además una observación, y es la de su enraizamiento intelectual en las cuestiones de la Edad de Oro; esta conformación de hábitos mentales fue seguramente la que le llevó a dirigirse a las centurias del Cuatrocientos, el Quinientos y el Seiscientos cuando trató de explicarse la Guerra Civil española, que según confesión propia repetida en varios escritos constituyó el motivo de las reflexiones históricas que hizo. Otro estudioso, para explicar la violencia de la España Contemporánea, hubiese prestado atención al período 1808-1939, o al 1833-1939, pero Américo Castro -hecho intelectualmente en el estudio de nuestra época áurea-, se remontó a tal época y luego a las raíces medievales de la misma, para tratar de aclarar lo contemporáneo.

En todo caso vemos al joven Américo inducir en su muy joven discípulo Montesinos el afán lopeveguesco, que en el crítico granadino daría tan amplios frutos. Cabe asimismo barruntar que la inmediata dedicación al estudio de los hermanos Valdés que Montesinos también desarrolló en los años veinte, no fue ajena a la impronta ideológica del erasmismo que por igual

caracterizó a don Américo y en general al Centro de Estudios Históricos: no resulta nada extraño que un discípulo de Américo Castro de la época de la escuela pidalina, no sólo se dedicase a Lope sino asimismo a los hermanos Alfonso y Juan de Valdés.

Aún antes de la guerra de 1936 don José Montesinos escribió artículos y notas sobre distintos temas literarios españoles, del Siglo de Oro o de otras épocas: a alguno de estos escritos nos referiremos después.

## LOPE Y LOS VALDÉS

De los *Estudios sobre Lope de Vega* el propio autor destaca el capítulo «Las poesías líricas de Lope de Vega», que en su día prologó los [16] dos volúmenes de «Poesías líricas» lopeveguescas aparecidos en Clásicos Castellanos. Estos volúmenes contribuyeron a dar a conocer al Fénix a los poetas jóvenes del 27, y don José Montesinos siempre ha mostrado una legítima alegría por haber desempeñado el papel que hizo; escribe efectivamente Montesinos:

Los creadores fueron Federico García Lorca, Rafael Alberti, con otros [...] Ellos tomaron de la mano a Lope y lo volvieron a acercar al español de hoy, en versos que a veces suenan a Lope mismo [...] Pero, y esto tengo que decirlo con gran modestia, y pido perdón por decirlo, antes había venido yo, que no había escrito versos lopecos ni de otra especie, pero había sacado a luz aquellos de Lope que mi generación mejor podía entender (1969: XI).

Para el autor granadino resulta muy agradable esta evocación de los hechos: él volvió a poner en el mercado la lírica de tipo tradicional de Lope, y tal poesía estimuló a los jóvenes del Veintisiete, al igual que recibieron el estímulo del «Cancionero musical de los siglos XV y XVI» que había editado a su vez Barbieri unos lustros antes.

Junto a Lope surge naturalmente el nombre de Góngora, y nuestro crítico anota por ejemplo que el culteranismo supone un término ineluctable en el desarrollo evolutivo del problema de la forma que estaba planteado por el Renacimiento: «el culteranismo -dice- fue una solución, y como tal queda en la historia del arte» (1969: 134). Estas palabras creemos que encierran un eco de Vossler, el cual en efecto entiende la diacronía artística en tanto la historia de los problemas estéticos planteados y resueltos por los creadores de belleza: la Historia del Arte sólo debe valorar las obras -proponía Karl Vossler- como ensayos de resolución de problemas estéticos efectivamente planteados. Don José Montesinos entiende el culteranismo como «una solución», solución estética al problema de la forma y que se da en unos años concretos.

De manera particular advierte asimismo el crítico granadino cómo el arte lopeveguesco experimenta una contaminación «gongórica», y manifiesta así «inflexiones culteranas» (1969: 161); globalmente Montesinos evalúa al Lope lírico proponiendo que «hubo en él un clásico y un romántico y un parnasiano y un simbolista,... y un modernista» (1969: 210).

Hemos visto cómo la dedicación lopista de don José Montesinos arranca de los mismos inicios de su obra, de 1920; a fines de los mismos años veinte nuestro autor dedicó también el afán en el estudio a [17] una segunda temática, la de los erasmistas españoles: Montesinos editó con introducciones eruditas y sucesivamente el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* y el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, y unas *Cartas inéditas de Juan de Valdés al Cardenal Gonzaga*. Durante muchos años las únicas ediciones en las que ha sido posible leer los Diálogos valdesinos han sido justamente las de nuestro autor.

Nada debe extrañar esta dedicación a las cuestiones erasmistas por parte de Montesinos: leyendo toda su obra crítica se ve bien que él tenía una alma libre y que enlazaba de modo natural con la libertad interior de espíritu de los erasmistas españoles.

## LA «EDAD DE ORO»

Junto a los temas lopeveguescos o del erasmismo en España, don José Montesinos abordó otros en los años anteriores a la Guerra Civil, y surgieron así artículos o notas que luego dieron lugar a los *Ensayos y estudios de literatura española*. En 1934 reaccionaba por ejemplo frente a Pfandl, quien acaso añoraba la ortodoxia unánime de la «Edad de Oro», y pedía en consecuencia una interpretación de nuestro pasado hecha con originalidad por autores españoles y llevada a cabo con criterios adecuados:

Vivimos -proclamó Montesinos- en la urgencia de elaborar nuestros criterios, de recuperar nuestro sentido. No nos inquietarían todos los romanticismos del mundo si sintiéramos en torno nuestro una juventud entregada a esa tarea de revalorar la cultura española [...] Quisiéramos esta tarea magnífica de reconquistar a España, de hallar el sentido de España (1970: 165).

El rechazo ante el tono ideológico adoptado por Pfandl indujo que Montesinos, en 1936, hablase de «la llamada Edad de Oro de la literatura española» (1970: 58): manifestaba sin duda un distanciamiento ante lo planteado en la *Historia de la literatura áurea* publicada por el hispanista alemán.

Los *Ensayos y estudios...* más los *Estudios sobre Lope* y las cuatro ediciones de textos de los Valdés (y las ediciones de textos de Lope) ofrecen más o menos el resultado del trabajo crítico de Montesinos anterior a la guerra española; la suma de la contienda civil más la guerra mundial hizo [18] que nuestro autor pasase por años de mucho sufrimiento al igual que sabemos los pasaron otros estudiosos: las cosas sólo se recompondrían a partir de su incorporación a Berkeley, cuando -como se ha escrito- ello suponía «la vuelta a la vida».

## UNA «PRIMAVERA Y FLOR»

Justamente en Berkeley y en Diciembre de 1953 fechaba el crítico granadino su reimpresión con estudio preliminar de la *Primavera y flor de los mejores romances* de 1621.

Esta «Primavera y flor» la recogió Pedro Arias Pérez y quedó editada -según decimos- en 1621; Montesinos la reimprime con muchas anotaciones eruditas, y reclama a propósito de ello la solidez documental. El párrafo de nuestro autor debemos recogerlo a la letra:

Cataloguemos los manuscritos existentes, sus variantes, las atribuciones que contengan [...] Cuando poseamos indicios sobre la autoría que de cada poema existen, y mil cosas más, podremos entregarnos con fruición al juego de clasificar los artificios retóricos en que el autor pudo complacerse, el engarce de las palabras, el colorido de los fonemas. Hasta entonces una voz secreta estará musitando en lo más íntimo de nuestro espíritu: ¿Con quién hablo? ¿De qué hablo? ¿Qué nos deparará el manuscrito de mañana? (1954: LXXXVII-LXXXVIII).

Ya nuestro autor, en este 1953, manifestaba las preocupaciones que caben ante los formalismos críticos: muchos análisis serán mudos si antes no se ha hecho (y se ha hecho bien) una labor erudito-editorial. Trabajar sin claridad porque no conocemos lo necesario de los textos, supone indudablemente trabajar un poco a ciegas y en el vacío, es decir, sin poder alcanzar las necesarias conclusiones o sin que nuestras conclusiones posean la rigurosidad deseada.

A principios de los años cincuenta resultaba ya bien notorio el auge de los formalismos críticos, y a don José Montesinos le parecía un tanto excesivo el formalismo programático de un Amado Alonso; él estimaba más la erudición historicista junto al análisis formal que estaba haciendo Dámaso Alonso, y en particular en la presente «Introducción» a la *Primavera y flor* advierte sobre los riesgos de no tener aclarados antes los problemas textuales, de autoría, etc. [19]

Pero además el crítico granadino se refiere ahora a Lope y Góngora; él cree que puede estimarse que el centro de gravedad literario se encuentra en la obra de Lope, y así propone sobre el XVII literario estas ideas:

Pocos se hacen cargo de que el barroco español es Lope, y de que lo culterano es Lope multiplicado por el gongorismo [...] Lope, el hombre prodigioso que tenía toda España y la tradición hispánica en la uña, era capaz de todo: de producir un romance, de deshacerlo, de inventar poesía tradicional, de expulsarla de su ámbito e inventar otra [...] En la pugna Lope-Góngora, el siglo XVII decidió por Lope y Góngora. Yo diría que Lope es el cantar, ese cantar que es España, mientras que Góngora es ese sentido de la experimentación y de la aventura que es España también (1954: LXXXIXXCII).

Lope no puede ser dejado aparte a la hora de caracterizar el Barroco -viene a sugerir el autor-, pues si se tienen en cuenta todas sus maneras expresivas resulta en realidad Lope quien sintetiza verdaderamente el Barroco español: él también fue culterano. Es a Lope a quien cabe identificar con el conjunto de los rasgos y manifestaciones artísticas del Barroco (indica Montesinos); él -añade asimismo- ocupa el centro de gravedad de la vida literaria, en cuanto llevaba las más de las iniciativas y en cuanto tenía en sí asimilada la tradición española toda.

Por supuesto ha de contarse también siempre con Góngora, y por ello el crítico granadino troquela en definitiva la fórmula de «Lope y Góngora», es decir, Lope más Góngora: la valoración artística del período barroco ha de contar con la obra del uno y con la del otro.

Don José Montesinos incurre sin embargo en la creencia en la llamada «psicología» de los pueblos, en la creencia en la idea de los «caracteres nacionales», cuando identifica a Lope con «el cantar» y tal cantar con «España», del mismo modo que Góngora es el sentido de la «aventura» que se identifica asimismo con España. Nuestro autor se formó en años en que estaba vigente historiográficamente esta idea de los caracteres nacionales, y así esencializa la Historia de España y da cuerpo a algunas de esas esencias en la obra respectiva de Lope y de Góngora.

En otro momento sabemos que Montesinos enfoca el culteranismo en tanto la solución dada a un problema estético que se han planteado los autores: razona entonces felizmente, más felizmente que cuando parece interpretarlo como una manifestación del sentido del experimento y de la aventura que caracteriza e individualiza supuestamente la esencia (¿?) de lo español. [20]

Por lo demás no hace falta subrayar que la presente *Primavera y flor de los mejores romances* constituye una bella y erudita publicación.



## LA NOVELA MODERNA EN ESPAÑA

En los años de Berkeley sacó adelante Montesinos fundamentalmente su magna serie de «Estudios sobre la novela española del siglo XIX»; en definitiva saldrían en la editorial madrileña Castalia ocho volúmenes, a los que hay que sumar el que se ocupa de Fernán Caballero y que sólo conoció una edición primera en México. Lamentablemente don José murió sin haber acabado el *Galdós*, del que falta la parte que se iba a ocupar de las novelas que siguieron a «Fortunata y Jacinta» y que trataría por tanto del «espiritualismo» galdosiano de hacia final de siglo -espiritualismo que de igual manera caracterizó a otros escritores-.

El conjunto de los presentes «Estudios...» de Montesinos encierra en abreviatura una teoría sobre España y la novela (materia que ocupó también a Dámaso Alonso, aunque las más de las veces uno y otro autor quedan preteridos): el crítico granadino advierte así que «la novela, invención española, tuvo en sus formas más modernas tardío advenimiento entre nosotros» (1983: XI). En España se frustran las posibilidades novelísticas desde hacia 1650 -vendrá a sugerir en definitiva Montesinos-, entre otras cosas porque la lengua literaria del Barroco no resultaba apta para la narración y el diálogo ficcionales.

Otra vez subraya nuestro autor lo que dijo varias veces, esto es, la necesidad de la más escrupulosa y exacta erudición historicista, de la perspectiva historicista: el análisis de la novela española del siglo XIX supone una incitación

a rehacer la historia literaria como lo que debe ser si quiere ser «histórica», una sociología literaria atenta a las ansias y a las ideas del creador, a los intereses de empresa, a la reacción de vastas masas de lectores (1983: XI).

No hay novela sin editor ni editor sin público, proclama otra vez don José Montesinos, y sin tener en cuenta a unos y otros se hace imposible intentar una historia de la novela. [21]

En el caso de la narrativa española decimonónica el crítico granadino destaca la calidad de lo mejor de Galdós «y aún de Clarín o la Pardo Bazán» (1983: XVII). Don Benito en particular, para llegar a las alturas de *Fortunata* o de *Ángel Guerra*,

había tenido que rehacer por sí mismo la experiencia de su nación y de su siglo, penetrarse de las mejores esencias artísticas del mundo, fundirlo todo en el crisol de la gran tradición cervantina, y excederla (1983: XVII).

En concreto y sobre la fortuna española del género novelístico señala nuestro autor cómo la gran lírica española del siglo XVII estuvo muy

íntimamente adscrita al genio de la lengua y resultó así «incomunicable»; señala asimismo cómo la comedia lopeveguesca se prestaba también poco «a la exportación en cuanto forma artística». Empero con la novela ocurrió otra cosa, y Montesinos -en un párrafo precioso que luego ha fecundado (creemos nosotros) a otros autores, como Dámaso Alonso o Francisco Rico- decía a la letra:

Pero el caso de la novela, de la novela cervantina, no era el mismo. La novela se le escapa a España literalmente de las manos, y es más allá de sus fronteras donde empieza a mostrar una sorprendente fecundidad. En la Península dos enormes rémoras se oponen a sus progresos [...]: preocupaciones morales que la desvirtúan y falsean, y la boga de un estilo en prosa, el menos apto para la narración y el diálogo que pueda imaginarse [...] Ello es que desde mediados del siglo XVII apenas hay novela española que merezca este nombre [...] El nombre de España no cuenta para nada en la historia de la novela durante el siglo XVIII, aunque lo mejor que la novela europea produce entonces es español de origen (1983: 2).

Don José Montesinos tiene en cuenta la historia comparada de las letras y hace advertir que contra la novela estuvieron tanto los contenidos morales y no propiamente narrativos, como un estilo poco apto para la narración misma, es decir -interpretamos-, el estilo conceptista. Empero la mejor novelística europea del Setecientos será española de origen, y nuestro autor señala de manera explícita cómo el Quijote resultó un «libro tan leído, estudiado e imitado» por Fielding (1983: 9).

La novela se le escapa a España de las manos por la incompatibilidad entre narración y estilo conceptista, entre otras cosas (nos parece que sugiere Montesinos); así ha podido juzgarse luego el *Buscón* -por ejemplo-, como pésima novela picaresca, etc. [22]

Don José Montesinos hizo un planteamiento muy ambicioso en sus estudios sobre la novela española del XIX, y nos dejó nueve volúmenes de tales estudios; la teoría que llevan en sí tales tomos no debería olvidarse, y ahora hemos dado una muestra de ella: al crítico granadino no le pasó inadvertido cómo en efecto la trayectoria española de la novela se frustra hacia mitad del Seiscientos, y cómo sin embargo la novela española áurea se proyectó pronto en la novelística europea.

Todavía hemos de recordar sin embargo que para nuestro autor el costumbrismo literario decimonónico contribuyó a hacer posible la novela entre nosotros, pero a la vez le impuso graves servidumbres: las de la documentación formularia e inimaginativa. Ocurrió de esta forma -concluye el crítico- que «el jugar las 'costumbres' contra el corazón de los personajes desequilibró y malparó muchas novelas que hubieran podido ser excelentes» (1980: 135).

## FINAL

Hemos apuntado en abreviatura la trayectoria de don José Fernández Montesinos como estudioso literario: su nombre debe estar incorporado a la historia del análisis literario en España, y en particular al grupo de estudiosos de la escuela que hizo Menéndez Pidal en la Junta para Ampliación de Estudios anterior a la guerra. Don José Montesinos fue un ejemplo de altura ética, de honradez erudita, y de dedicación al trabajo.

### Referencias bibliográficas

F. MONTESINOS, J. (ed.) (1954). *Primavera y flor de los mejores romances*. Valencia: Castalia.

F. MONTESINOS, J. (1969). *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.

— (1970). *Ensayos y estudios de literatura española*. Madrid: Ed. Revista de Occidente.

— (1980). *Costumbrismo y novela*. Madrid: Castalia.

— (1983). *Introducción a una Historia de la novela en España en el siglo XIX*. Madrid: Castalia.

SECO, C. (1996). «La realidad histórica acumulada». *Cuenta y Razón* 100, 11-29. [23]

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE JOSÉ FERNÁNDEZ MONTESINOS

La bibliografía de José F. Montesinos aparece en las pp. 39-53 de la edición de 1970 de su libro -que citamos más abajo- *Ensayos y estudios de literatura española*.

Destacamos de esa bibliografía las referencias a las ediciones que hizo el autor (en sus años juveniles) en la serie de «Teatro Antiguo Español»; por nuestra parte enumeramos los principales volúmenes que escribió Montesinos, y completamos la lista que ya estaba en el libro citado.

Las referencias las damos siempre a la vista de los textos.

F. MONTESINOS, J. (ed.) (1925). *Poesías líricas por Lope de Vega*. I. Madrid: «Clásicos Castellanos».

— (1926). *Poesías líricas por Lope de Vega*. II. Madrid: «Clásicos Castellanos».

— (1928). *Diálogo de la lengua por Juan de Valdés*. Madrid: «Clásicos Castellanos».

— (1928). *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma por Alfonso de Valdés*. Madrid: «Clásicos Castellanos».

— (1929). *Diálogo de Mercurio y Carón por Alfonso de Valdés*. Madrid: «Clásicos Castellanos» (De estos tres últimos volúmenes ha habido luego sucesivas reimpressiones, y de hecho han sido las ediciones en que han podido leerse hasta hace poco los respectivos textos).

— (1931). *Cartas inéditas de Juan de Valdés al cardenal Gonzaga*. Madrid: JAE (Lleva una «Introducción» de CXIX págs.).

— (1954). *Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el Licdo. Arias Pérez*. Valencia: Castalia (Lleva una amplia «Introducción» y notas bibliográficas y críticas muy eruditas).

F. MONTESINOS, J. (1955). *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Valencia: Castalia (En la presente «Introducción...» - indica el autor- «quise desplegar, como una especie de obertura, los temas que hubiera desarrollado la obra de conjunto» que se proponía globalmente sobre la historia de la novela española moderna).

— (1960). *Costumbrismo y novela*. Valencia: Castalia.

— (1961). *Fernán Caballero*. México, D.F.: El Colegio de México (Es el único tomo de la serie sobre la novela del XIX que no alcanzó Montesinos a retocar y a integrar en la edición de Castalia).

— (1963). *Galdós en busca de la novela*. En (1973). *Benito Pérez Galdós*, Douglass M. Rogers (ed.), 113-119. Madrid: Taurus.

F. MONTESINOS, J. (ed.) (1964). *Romancerillos tardíos*. Salamanca: Anaya. [24]

F. MONTESINOS, J. (1967). *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya (Se trata de la edición definitiva de esta obra, que recoge textos publicados durante más de cuarenta años de dedicación lopista).

— (1968). *Galdós. I*. Madrid: Castalia (El último de los estudios hechos por el autor fue el dedicado a Galdós, del que alcanzó a escribir tres volúmenes de los cuatro previstos).

— (1969). *Galdós. II*. Madrid: Castalia.

— (1969). *Pereda o la novela idilio*. Madrid: Castalia.

— (1970). *Ensayos y estudios de la literatura española*. Madrid: Ed. Revista de Occidente (Edición definitiva de un libro aparecido once años antes, que incorpora la bibliografía del autor hasta el tomo II de *Galdós*, y diferentes testimonios biográficos acerca del mismo. De manejo imprescindible para aproximarse al crítico granadino).

— (1970). *Valera o la ficción libre*. Madrid: Castalia.

— (1972). «Prólogo». En *El Censor*, E. García Pandavenes (ed.), 9-17. Barcelona: Labor.

— (1973). *Galdós. III*. Madrid: Castalia.

— (1977). *Pedro Antonio de Alarcón*. Madrid: Castalia.

— (1989). «Comentarios e impresiones». En *El renacimiento cultural de la Granada contemporánea*, A. Gallego Morell (ed.), 119-140. Granada: Comares.

— (1997). *Entre Renacimiento y Barroco*. Granada: Comares. [25]

△▽

*¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito*

**Ángel Abuín**

Universidad de Santiago de Compostela

«The artist, like the God of Creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails» (James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Viking Press, New York, 1956, p. 215).

«Hemos venido en busca de un autor». Sobre el escenario, los seis personajes de Pirandello constatan con angustia, una y otra vez, la ausencia del autor de cuya imaginación son resultado. «Cuando un personaje nace, adquiere inmediatamente una independencia tal, incluso con respecto al propio autor, que cualquiera podría imaginarlo en un sinnúmero de situaciones en las que el autor jamás pensó presentarlo, hasta adquirir incluso, a veces, un significado que el autor nunca quiso darle» (1921: 158-159), insiste el Padre. En un hábil ejercicio de metateatro, la obra manifiesta así la falta de control del autor, al mismo tiempo que nos descubre, desde una conciencia autorreflexiva, la armazón artística de la mimesis teatral. «Yo es otros». He aquí resumida, [26] en esta frase, la gran paradoja a la que ha de hacer frente el autor teatral, constreñido siempre a hablar, en una suerte de ventriloquía, por la voz de otros. El discurso teatral es por ello, en muchos sentidos, un *palimpsesto*. En efecto, dada la naturaleza *ostensiva* del drama, por la cual está capacitado para *mostrar* además de para *decir*, de tal modo que los acontecimientos dan la impresión de contarse *por sí mismos*, el hallazgo de cualquier rastro de, en palabras de Benveniste, «la subjetividad en el lenguaje», es decir, de las relaciones entre el enunciado y su instancia productora, resulta, cuando menos, más problemático que en novela o en poesía.

En teatro, la ausencia de un narrador conlleva la exigencia de que los acontecimientos se desenvuelvan de manera autónoma, sin intervención de ningún mediador: no existe filtro para los acontecimientos representados; de manera aparentemente espontánea, los personajes se comunican entre ellos ideas y sentimientos, al mismo tiempo que los explican al público, mediante la alternancia de diálogos y/o monólogos. Para los dramas más tradicionales puede decirse que el dramaturgo está ausente: «no interviene; ha hecho cesión de la palabra»; «el drama no se escribe; se implanta» (Szondi, 1994: 19). Como consecuencia, resulta casi imposible discernir, ante la reflexión de un personaje, quién habla sobre la escena, si el personaje mismo o el propio autor. Ubersfeld se muestra tajante en este sentido: «el discurso teatral *es discurso sin sujeto*» (1989: 186); en efecto, aunque su sujeto es el autor, éste ha abandonado su propia voz para expresarse por la de otros, por la de los personajes. El desarrollo polifónico de la obra diluye, pues, la posible presencia de una *instancia productora* que asuma de algún modo el papel de *autor*.

Desde Platón y Aristóteles se viene operando en el ámbito de la teoría literaria un primer deslinde entre dos tipos o modos de comunicación literaria a través del enfrentamiento entre el *ocultamiento* del autor en el teatro, género en el que sólo los personajes tienen voz, y el desarrollo en novela de una instancia mediadora entre el autor y el lector (llámese *autor implícito*, *narrador*, *narrador-personaje*, etc.). Frente a la narrativa, el teatro tiene como rasgo específico la ausencia de un narrador que sirva de intermediario entre el

autor y el espectador.<sup>(1)</sup> Se elimina así la mediación de un yo-narrador o de un yo-narrador-personaje [27] y el texto se compone de los juicios de varios yo-personaje (De Marinis, 1982: 48).<sup>(2)</sup> Los espectadores asisten al diálogo dramático pasivamente, en silencio, sentados en su asiento sin que les sea permitido intervenir en la representación. La relación entre el yo-emisor y el tú-receptor es inviable, aunque, en casos muy específicos (prólogos y epílogos, coros, apartes), es posible cierto grado de comunicación entre el yo-personaje y el yo-receptor, esto es, el público.

Para Warning, podemos hallar en el teatro el paradigma efectivo de la constitución situacional de todo discurso ficticio: «Nous avons là, d'un côté, une situation interne d'énonciation avec locuteur (s) et destinataire (s), et nous avons, de l'autre côté, une situation externe de réception qui a ceci de particulier que, à l'encontre de la situation d'énonciation, le destinataire se voit privé d'un rapport avec un locuteur réel. Ce locuteur réel, l'auteur, a disparu dans la fiction même, il s'est dispersé dans les rôles des personnages fictifs, y compris, dans les genres narratifs, le rôle du narrateur» (Warning, 1979: 327). Cesare Segre (1984: 7) precisa que de este juego interno de voces entrecruzadas proviene precisamente el «conflicto de interpretación» propio de las obras dramáticas, al que, en buena medida, ha querido dar solución la presencia de un narrador-autor en escena. En ocasiones, por tanto, un personaje se convierte, incluso explícitamente, en doble del autor, en *alter ego* encargado de servir como vocero de sus ideas. ¿Quién puede dudar de que el Traspunte de *Nuestra ciudad* (1938) expresa al público ideas propias de Wilder sobre la dignificación de lo cotidiano? El narrador teatral nace, en efecto, con la vocación de facilitar al autor una comunicación más directa y más clara con el público: es él quien, en definitiva, podrá obligar al espectador a adoptar una muy determinada «mirada semántica» con respecto al contenido de la obra. Para [28] Bobes Naves (1988: 50), esta mirada, que establece «relaciones de sentido entre aspectos o partes de un conjunto de objetos o de una conducta, pertenece en la novela al autor que transmite al texto un orden elegido», mientras en el teatro tradicional es propia del espectador, «que puede seguir el orden que prefiera y establecer inicialmente reiteraciones, latencias y relaciones de un modo libre, creando expectativas semánticas que la historia confirmará o rechazará posteriormente». No lo olvidemos, la aparición de una nueva «mirada» es una de las novedades fundamentales de la forma épica de Brecht: la libertad que «it gives the author to introduce his own ideas into the work, *much as a novelist uses a narrative to shape the reader's responses to action and character*» (Brustein, 1970: 260; la cursiva es nuestra).

La crítica semiológica ha señalado la existencia en teatro de un proceso de *doble enunciación*, de dos tipos de discurso que se complementan: el, por decirlo así, *totalizador* del autor-escritor, que se dirige al público; y el inter-individual de los personajes.<sup>(3)</sup> Para Anne Ubersfeld (1996: 53), por ejemplo,

un texto de teatro tiene como enunciador a un *scripteur* que es el sujeto-origen de todos los enunciados, didascálicos o dialogados, aunque ceda la palabra a otros enunciadores «mediatos», los personajes. Esta instancia del *moi-scripteur* se encuentra por lo tanto reducida a un «discours éclaté en plusieurs voix», que es inaudible e imperceptible aunque proceda del responsable último de la globalidad del texto dramático. Hay textos que, sin embargo, recogen de manera evidente, casi diríamos que con absoluta transparencia, la efectividad de un sujeto semiótico originador del mensaje, de una instancia organizadora del discurso a través de la figura de un *conteur*. En un ejemplo extremo de *enunciación enunciada*, el narrador se instala patentemente en el enunciado para destapar sus procedimientos y mecanismos, convirtiendo así la enunciación en verdadera protagonista al ubicar un *narrador* en el mismo seno del enunciado dramático. Mediante el narrador, el enunciador primero se concede el privilegio de hacer visible en escena el mecanismo de producción que, en definitiva, está detrás de toda pieza teatral. El autor, en este proceso de *figurativización y tematización*, llega incluso a *colarse* en su texto, convertido en un personaje que será su doble en [29] escena, un *alter ego* encargado de servir como portavoz de sus ideas: se trata, por así decirlo, de «firmar» su creación, a la vez que de revelar sus arquitecturas específicas (cf. Abuín, 1997).

Pero, cuando hablábamos, en el párrafo anterior, de autor, está claro que no lo hacíamos en un sentido biografista y antropomórfico. Por el contrario, lejos de esta conocida falacia, en teatro, al igual que en novela, es necesario reivindicar la inclusión de la instancia del *autor implícito*, ese «autor depurado de sus rasgos reales, y caracterizado por aquellos que la obra postula» (Segre, 1985: 19-21), una entidad abstracta que representa la significación de conjunto de la obra literaria. Cesare Segre considera que la figura de autor implícito está presente en todo texto literario, y es extraño que su aplicación al análisis teatral se limite hasta el momento a tan tímidos intentos como los que luego veremos. El «autor entre bastidores», el «escriba oficial» del que habla Wayne Booth (1961), encargado de establecer los valores ideológicos inherentes al texto, está siempre actuando en la estructura de una pieza teatral, pero justo es reconocer que a veces las marcas de su presencia son más evidentes.

Hagamos, por tanto, un rápido repaso de aquellas tentativas de incorporar al análisis teatral una instancia *autorial* que se responsabilice del conjunto de la pieza, por encima de la voz dispersa de los personajes.

Es sabido que Félix Martínez Bonati (1983: 166) caracteriza el drama, frente a la lírica y la narración, por «la ausencia del 'hablante básico' único, y que en él pertenezcan todos los hablantes al mismo plano». Juan Villegas (1982: 14-15) ha intentado rastrear la presencia de este *hablante dramático* básico en la enunciación de las acotaciones, funcionando de



manera similar a un narrador que en narrativa «proporciona información» y «organiza la entrega del mundo» al lector. En esta misma línea, Pérez Bowie (1994: 287), que ve las obvias equivalencias entre el HDB ficcionalizado y el autor implícito, ha analizado el discurso didascálico de Francisco Ramos de Castro, apuntando además la posibilidad de «construir» a partir del texto la imagen de su autor, «haciendo abstracción» de la dispersión del texto teatral, «procediendo a situar las 'elecciones' del sujeto enunciador en cada uno de los tres planos (fónico, morfosintáctico y semántico)» que componen el drama. Se trata aquí, como vemos, de asignar *voz* al autor implícito, o a una especie de narrador que sería responsable del discurso didascálico. El autor implícito habla directamente en las acotaciones y cede su voz, en el diálogo, a los personajes. [30]

Manfred Pfister (1977 y 1984) es, según creo, el primero en aplicar al teatro, con esa denominación, la instancia enunciativa de un autor implícito. A esta figura autorial hay que remitir para él los procedimientos épicos de mediación, tales como los prólogos o el coro, que permiten al espectador integrar el discurso de los personajes en una jerarquía autorial. Pfister (1984: 19-23) utiliza asimismo al autor implícito para distinguir cuatro técnicas de caracterización dramática, justificadas por dos criterios complementarios: a) se hablará de caracterización *explícita* o *implícita* según esté basada, respectivamente, en un fenómeno de «telling» o de «showing»; b) la caracterización será «figural» si toda información al respecto es proporcionada por un personaje, o «authorial» si es el autor implícito quien la facilita. Pfister (1984: 22) comprueba un hecho que ya hemos mencionado: que con la ausencia de un narrador en el drama la posibilidad de una «explicit authorial characterization» permanece extremadamente limitada: «they concern mainly what Roman Ingarden has called the 'side text', consisting of title, list of dramatis personae, act and scene indications and stage directions». A diferencia del novelista, que puede en todo momento intervenir a través de la voz del narrador para adelantar tal o cual rasgo de un personaje, la objetividad del drama obliga a que el dramaturgo presente, según la fórmula aristotélica, «a los personajes actuando y hablando sin los comentarios de un demiurgo».

Más allá de las acotaciones, son algunas las aportaciones que se acercan a la idea original de Booth, entendiendo el autor implícito ya no como un caso de *voznarrativa* sino como un principio abstracto que busca, a través del diseño general de la obra, «instruimos sobre algo» (Chatman, 1978: 159): se trataría entonces de una instancia abstracta que lo *inventa* todo y pone a los personajes en una determinada situación de enunciar un discurso dramático. Sin denominarle en ningún momento *autor implícito*, Veltrusky (1977: 69) concibe para el drama (escrito) la existencia de un «*central subject*» que está detrás del diálogo de los personajes y de la misma estructura de la obra: «The central subject makes his presence felt as the focal point towards which the

whole structure converges. Though receding in the background, the central subject looms behind all the speeches as the source of their distribution between the partial subjects in the foreground». Esa figura abstracta a la que se refiere Veltrusky se dirige indirectamente al lector, salvo en los casos de las acotaciones y otras notas paratextuales. Issacharoff (1985: 16-18) y Maingueneau (1990: 141-142) se colocan en la misma línea argumentativa cuando manejan el concepto de *archi-enunciador*, una especie de amalgama de autor real, director de escena y actores. [31]

En un artículo fundamental publicado en *Poetics Today*, Brian Richardson (1988: 211) incluye también el *autor implícito* como una más de las categorías de la enunciación teatral, intermediaria entre los narradores dramáticos (soliloquios, prólogos, «story-makers») y el autor real, una figura idealizada «whose consciousness seems to have produced the text and whose personality we deduce entirely from the text». La presencia de un autor implícito puede manifestarse en una actitud palpable de armonización global del conjunto, entendido, como decía Booth, como un todo artístico coherente y completo. Así puede suceder, por ejemplo, gracias a la imposición de un determinado punto de vista sobre los acontecimientos escénicos, mediante una muy específica organización de los acontecimientos, imponiendo la perspectiva desde la que estos son mostrados, por los sucesivos juegos de iluminación o de maquillaje... En este sentido, uno de los ejemplos más significativos que conozco está recogido en la acotación que da inicio a la segunda parte de *India Song*, de Marguerite Duras (1972: 69), en donde se anuncia que el escenario es el mismo del de la primera, aunque sometido a una consciente desviación de punto de vista: «Estamos en el mismo sitio que antes. Sólo que - como si hubiera cambiado el eje de visión- el lado derecho queda al descubierto: unas puertas se abren a los salones de recepción.<sup>(4)</sup> Podría hablarse en este caso, como Bordwell (1985) ha hecho para el cine, de una narración implícita en la que «alguien» debe responsabilizarse de la manera en que se presenta el texto.

Por su parte, García Barrientos (1991: 117), en su imprescindible ensayo sobre el tiempo en el drama, parte de la utilidad (necesidad, añadiríamos nosotros) de reconstruir «un sujeto virtual (no efectivo), ausente (no presente), implícito (no explícito), implicado por (no que implica) lo que el público ve: sujeto fantasmal de la visión dramática, simétrico del público, 'doble', en cierto sentido, de él». Puesto a buscar restos de ese «dramaturgo», García Barrientos los encuentra por [32] ejemplo en los fenómenos de *interiorización* explícita o subjetivización del drama, en los que se instituye sobre la acción dramática la focalización (interna) de un personaje. Pero también es posible que la solución a una discordancia temporal no radique en el interior de un personaje, sino en esa figura del dramaturgo que se responsabiliza, como sujeto global del drama, de cualquier alteración en el paso de la historia al discurso.

En efecto, la imparcialidad del género dramático es más aparente que real si pensamos en la capacidad de los textos teatrales para restringir la libertad del receptor, manipular su percepción imponiendo una determinada focalización sobre los acontecimientos (Barko y Burgess, 1988: 87). Edward Groff (1959) fue uno de los primeros en señalar la preocupación contemporánea, seguramente por contagio de la novela, por llevar a escena «estados de mente», «corrientes de conciencia», un punto de vista restringido a un personaje, a la manera del Eugene O'Neill de *The Emperor Jones* (1920) o del Arthur Miller de *Death of a Salesman* (1949). Basta con incorporar en escena al tipo de personaje que Souriau (1950: 125-127) denominaba *simpático*, «l'ordonnateur de l'univers, le centre essentiel de référence -le Je phénoménologique». En un buen número de obras de Buero, se impone el punto de vista de uno o varios personajes (*focalización interna o visión desde dentro*), implantando esa misma perspectiva al público, en el recurso para el que Doménech (1973: 51) acuñó el marbete de «efectos de inmersión» la oscuridad de *En la ardiente oscuridad* (1950), el ruido de tren en *El tragaluz* (1967), la sordera de Goya o las voces que sólo el pintor escucha en *El sueño de la razón* (1970), la suntuosa habitación de *La fundación* (1974)... Para Doménech (1950: 125-127), estos efectos de inmersión «en vez de alejar al espectador, [consiguen] introducirle completamente en el mundo de los personajes» y es así «para que [el espectador] mejor pueda tomar consciencia del mensaje trágico que se le pretende transmitir». Rice (1992) y Grimm (1992) han defendido la idea de los efectos de inmersión como síntesis de identificación y extrañamiento, al considerar que estamos ante *maniobras* autoriales que ponen al descubierto para el espectador la teatralidad «abierta y vistosa» del drama. En definitiva, los espectadores captarán estas operaciones como una intrusión, sin duda brillante, del autor en el universo presuntamente autónomo de los personajes.

Lo mismo sucede en los casos que García Barrientos incluye en la «interiorización» implícita. Si en principio el procedimiento de la inversión temporal está vedado al dramaturgo, «pues su obra se desarrolla siempre hacia el futuro» (Kayser, 1954: 332), es fácilmente [33] perceptible que el drama moderno ha alcanzado la evocación del pasado mediante un hábil «cambio de presentación»: el relato épico, la palabra narrativa. El teatro de nuestro siglo ofrece abundantes ejemplos de cómo el orden temporal es, pese a lo dicho, modificable; los acontecimientos no son entonces mostrados en su secuencia cronológica y su orden en absoluto se manifiesta como lineal: flash-backs, *flash-forwards*, sucesión en orden inverso. En estos casos de anacronías, aunque no aparezca sobre la escena la figura de un narrador que manipule el orden de los acontecimientos, se podría hablar de *narración implícita o encubierta*, que remite de nuevo a una instancia intermediaria equiparable al autor implícito.

*Betrayal* (1978), de Harold Pinter, es un buen ejemplo de usos temporales anómalos, por cuanto cada escena supone un salto temporal de alcance variable que explica desde sus orígenes la conformación de un triángulo amoroso formado por Emma, su marido Robert y el «otro» hombre, Jerry: primavera de 1977 (escenas 1 y 2, con una breve elipsis temporal entre ambas), invierno de 1975 (3), otoño de 1974 (4), verano de 1973 (5, 6 y 7, con elipsis), verano de 1971 (S), invierno de 1968 (9).

En *La cornada* (1959), de Sastre, el prólogo (875-888), localizado en una dependencia de la enfermería de la plaza de toros, se desarrolla el día de la muerte de José Alba. Los dos siguientes actos muestran las angustiosas horas del torero antes de su «suicidio». Por fin el epílogo (936-942) tiene lugar en la taberna del sobresaliente Rafael Pastor un tiempo impreciso después de la fatal corrida. El orden temporal de *La cornada* ha sido alterado en su paso desde la *historia aldcurso* sin que el espectador encuentre demasiadas dificultades a la hora de reconstruir los hechos.

Los actos primero y tercero de *Time and the Conways* (1937), de John Boyton Priesdey, se desarrollan en una noche otoñal de 1919. A través de una hábil transición (los dos últimos actos comienzan de la misma manera con que finaliza el primero, con Kay sentada, el día de su cumpleaños, pensativa, silenciosa, bajo el hechizo de la música), el acto segundo puede ser interpretado como la representación de un futuro imaginado por Kay Conway veinte años antes, «como si... una que otra vez... pudiéramos ver más allá..., en el futuro» (154). Pensemos también en esa parábola que es la *Andorra* (1961), de Max Frisch, pieza en la que encontramos una aparente simultaneidad de hechos pasados con otros actuales: los ocho testigos interrogados van comentando, desde su posición privilegiada, los acontecimientos sucedidos en escena o todavía por [34] llegar, dando pie a la idea de que nada ha cambiado y de que, por esa falta de conciencia de pecado que ostentan los personajes, el asesinato de Andri es repetible; pero, en realidad, la simultaneidad de estos dos niveles temporales no es tal, porque la interpolación de estos fragmentos provoca, por su naturaleza retrospectiva, la consideración del resto de la historia como una serie de flash-backs muy conectados entre sí.

Siguiendo a Füredy (1989), pueden distinguirse dos modos básicos de *puntuación* (o, si se prefiere, de *lectura*) para un texto literario: un primer modo, que lo fragmenta en unidades de un mismo nivel lógico, para el que nos servirá como ejemplo el procedimiento del *montaje*; y otro segundo, que segmentará un texto en unidades correspondientes a diferentes niveles lógicos, como es el caso de las obras que presentan una estructura de *teatro dentro del teatro*. Para ilustrar la intervención de un *autor implícito* nos interesa sobremanera el primer modo de puntuación.

Frente al mundo compacto, compuesto, aparentemente, de una sola pieza, propio del teatro burgués, el autor épico intenta conjuntar, por así decirlo, un *patchwork*. La obra dramática «est lisse, sans pli, son dessin de prédilection est la chiné»; la épica «est froncée, elle est rayée dans tous les sens, son effet dominant est le contraste» (Sarrazac, 1981: 28). Frente a la totalidad dramática, frente a la fluidez orgánica y a la saludable armonía propia de la poética tradicional, el drama moderno se muestra al contrario como una *anti-physis* en el que el *montaje*, auténtico antídoto contra todo naturalismo, contribuye decisivamente a la arquitectura (o, si se quiere, a su ausencia) del conjunto. Frente a la epopeya, que tiene como característica esencial la autonomía de las partes, el drama debe responder a un proceso de causalidad en el que todas las escenas se integrasen en un todo riguroso y orgánico, en un sistema dinámico y cerrado que creara la apariencia de funcionar por sí mismo: «Qualquer episódio que não brotasse do evoluer da ação revelaria a montagem exteriormente superposta» (Rosenfeld, 1965: 22).

El *Woyzeck* (1836) de Büchner es un excelente, además de prematuro, ejemplo de ruptura de esta ley primaria, por cuanto, en esta obra, «chaque scène constitue à elle seule une petite pièce, très brève, parfaitement achevée, avec une structure dramatique et une action qui lui sont propres» (Tordai, 1981: 54). Por eso, no es de extrañar que, en alguna adaptación (como la de Daniel Benoin, Bruselas, Teatro Nacional de Bélgica, 16 de febrero de 1988), se haya incluido un prólogo en cuyo final *Woyzeck*, desde un hospital-prisión, aparece [35] contestando a las preguntas del doctor con el inicio del relato de la historia que le condujo al asesinato de María: «J'ai pensé... qu'elle dansait avec un autre... C'était la foire de Pâques... ou la Kermesse à Gohlis... entendu des visions et des basses mélangés... encore... encore... Andrès... Andrès» (18). La escena primera presenta, en efecto, el diálogo, evocado, del protagonista y Andrés.

Para el iconoclasta Brecht, la historia representada habrá de manifestarse en una estructura «troceada», discontinua, en la que toda coherencia vendrá dada por una posterior y enriquecedora reconstitución:<sup>(5)</sup> la significación de una obra depende del espectador, quien deberá someter la escena a un proceso de confrontación con el mundo. El orden de la historia pasa así a residir en el punto de vista impuesto por el dramaturgo, en ocasiones gracias a la presencia de un narrador en el seno de la historia misma (Chiantaretto, 1985: 51). Como un film, que no presenta «a history directly, without narration, but allways by the medium of a controlled point of view, the eye of the camera» (Scholes y Kellogg, 1968: 280), un autor implícito impondrá una perspectiva «subjetiva» y extraña sobre los acontecimientos, que serán manipulados a su antojo. El término cinematográfico de *montaje* se adecua muy bien a estos usos, por cuanto la consecuencia es, en mayor o menor grado, «the arranging and ordering of sequences» (Mendilow, 1965: 45; cf. también 53-54), provocando la ruptura de la acción, y, por lo tanto, su división en planos. La historia es

contada *analíticamente*, porque su desarrollo se efectúa «en une série de situations séparées, chacune étant achevée et complète en soi» (Esslin, 1971: 191), en una secuencia de actos de estructura y significado independientes y muchas veces contradictorios. La *fragmentación*, y su consecuencia inmediata, la ruptura con la unidad tradicional de espacio y tiempo, se constituyen en un modo artificial de articular el discurso dramático en el que cada segmento, cada escena adquiere una relevancia propia como comentario de la acción: «Il convient donc d'opposer avec soin les différents éléments de la fable en leur attribuant une structure propre, celle d'une petite [36] pièce dans la pièce» (Brecht, 1963: 202).<sup>(6)</sup> Construyendo un espectáculo por medio del montaje, rompiendo constantemente el curso continuado de los acontecimientos, el autor implícito insiste también sobre su artificio, en el sentido de que la obra muestra cómo ha llegado a ser lo que es, y, al mismo tiempo, ofrece al espectador, empujado a distanciarse de la acción, la posibilidad de reflexionar y de definir su posición sobre el significado más profundo del texto. El engarce de cada parte, o su ausencia, resulta más perceptible, en su disposición discontinua, para el espectador, de modo que el público no es invitado, *Brecht dixit*, a lanzarse en la *fábula* para dejarse arrastrar, en alas de la ilusión, de aquí para allá.

### Referencias bibliográficas

ABUÍN GONZÁLEZ, Á. (1997). *El narrador en teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Univ. de Santiago de Compostela (en prensa).

BARKO, I. y B. BURGESS (1988). *La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*. Paris: Lettres Modernes.

BOBES NAVES, M.<sup>a</sup> del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.

BOOTH, W. (1961). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1978.

BORDWELL, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: Univ. of Wisconsin Press.

BRECHT, Bertolt (1963). *Écrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche.

BRUSTEIN, Robert (1970). *The Theatre of Revolt*. Londres: Methuen & Co.

BÜCHNER, G. (1988). *Woyzeck* (trad. y adapt. de Daniel Benoin). Paris: Actes Sud.

CHATMAN, S. (1978). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1990.

CHIANTARETTO, Jean-François (1985). *Bertolt Brecht, penseur intervenant*. Paris: Publisud. [37]

DEMARCY, Richard (1973). *Éléments d'une sociologie du spectacle*. Paris: Union Générale d'Éditions.

DE MARINIS, M. (1982). *Semiótica del teatro*. Milán: Fabbri-Bompiani.

DOMÉNECH, R. (1973). *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Madrid: Gredos.

DURAS, M. (1973). *India Song* (trad. de E. Olcina). Barcelona: Fontamara, 1985.

DÜRRENMATT, Friedrich (1970). *Écrits sur le théâtre*. Paris: Gallimard.

ESSLIN, Martin (1971). *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*. Paris: Union Générale d'Éditions.

FRISCH, M. (1961). *Andorra* (trad. de A. Cahn). Buenos Aires, 1962.

FÜREDY, V. (1989). «A Structural Mode of Phenomena with Embedding in Literature and Other Arts». *Poetics Today* 4, 745-769.

GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1991). *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: C.S.I.C.

GARNER, Stanton B. Jr. (1989). *The Absent Voice. Narrative Comprehension in the Theater*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

GENETTE, G. (1986). Introduction à l'architexte». En *Théorie des genres*, AA.VV., 89-159. Paris: Seuil.

GRIMM, Reinhold (1992). «Brecht in Spagna». *Rivista di Letterature Moderne e Comparate I* (enero-marzo), 73-89.

GROFF, Edward (1959). «Point of View in Modern Drama». *Modern drama* 2, 268-282.

ISSACHAROFF, Michael (1985). *Le Spectacle du discours*. Paris: Jost Corti.

JANSEN, Steen (1984). «Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un 'modèle' du genre dramatique et sur les *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello». En *Semiotics of Drama and Theatre. New perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, Herta Schmid y Aloysius Van Kesteren (eds.), 254-289. John Benjamins Publishing Company.

KOWZAN, T. (1992). *Sémiologie du théâtre*. Paris: Nathan.

MAINGUENEA, U. D. (1990). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Bordas.

MARTÍNEZ BONATI, Félix (1983). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.

MURRAY, Edward (1990). *Varieties of Dramatic Structure. A Study of Theory and Practice*. Londres: University Press of America.

PAVIS, Patrice (1976). *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Les Presses de l'Université de Québec.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1993). «Sobre la pragmática del texto teatral: el 'hablante dramático básico' en el teatro de Alfonso Sastre». En *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, J. A. Bartol Hernández, J. F. García Santos y J. de Santiago Guervós (eds.), 733-747. Salamanca: Universidad de Salamanca.

PFISTER, M. (1977). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. [38]

— (1984). «Outlines of a Communicative and Pragmatic Theory of the Dramatic Figure». En *Estudios sobre los géneros literarios, II (Tipología de los personajes dramáticos)*, J. Coy y J. de Hoz (eds.), 11-31. Salamanca: Universidad de Salamanca.

PINTER, H. (1978). *Betrayal*. En *Plays Four*, 159-272. Londres: Faber & Faber, 1993.

PIRANDELLO, L. (1921). *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. Madrid: Cátedra, 1992.

PRIESTLEY, J. B. (1937). *El tiempo y los Conway*. En *Teatro completo*, 145-210. Madrid: Aguilar, 1969.



RICE, Mary (1992). *Distancia e inmersión en el teatro de Buero Vallejo*. New York: Peter Lang.

RICHARDSON, Brian (1987). «Time is out of joint»: Narrative Models and the Temporality of the Drama». *Poetics Today* 8: 2, 299-309.

— (1988). «Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage». *Comparative Drama* 3, 193-214.

ROSENFELD, Anatol (1965). *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editôra.

SARRAZAC, J.-P. (1981). *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: L'Aire.

SASTRE, Alfonso (1959). *La cornada*. En *Obras completas I*, 863-942. Madrid: Aguilar, 1967.

SCHOLES, R. y R. KELLOGG (1968). *The Nature of Narrative*. Oxford University Press.

SEGRE, C. (1984). *Teatro e romanzo*. Turín: Einaudi Editore.

— (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

SOURIAU, É. (1950). *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion.

STANZEL, F. (1984). *A Theory of Narrative*. Cambridge University Press.

SZONDI, Peter (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.

UBERSFELD, Anne (1978). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

— (1996). *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris: Belin.

VELTRUSKY, J. (1977). *Drama as Literature*. Lisse: The Peter de Ridder Press.

VILLEGAS, J. (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.

WARNING, R. (1979). «Pour une pragmatique du discours littéraire». *Poétique* 39, 329-337.

WILDER, Thornton (1938). *Our Town*. New York: Coward McCann [trad. esp. (1971). *Nuestra ciudad* (versión de M. Martínez Sierra y J. M. de Arozamena). Madrid: Escélicer]. [39]

△▽

## **Julia Kristeva: teoría, proceso e interpretación del sentido**

**Douglas Bohórquez**

Universidad de los Andes. Núcleo Universitario «Rafael Rangel». Trujillo

Originaria de Bulgaria donde nació en 1941, Julia Kristeva se instala en el horizonte intelectual francés a partir de la publicación de un libro profundamente audaz y renovador que despertará la atención y la polémica en Francia pero también en otras partes del mundo donde se discute sobre las últimas tendencias de la crítica literaria y semiótica. Nos referimos a *Semiótica. Investigaciones en torno al semanálisis* (Kristeva, 1969b). Kristeva había llegado a París en 1965 con una beca de estudios, en el marco de acuerdos franco-búlgaros con la intención de obtener su doctorado de tercer ciclo en literatura francesa y comparada. Ingresa a la Escuela Práctica de Altos Estudios y sigue cursos con Lucien Goldman quien dirige su doctorado de tercer ciclo sobre los orígenes del discurso novelesco en Francia.

Seducida por el universo estructuralista de Roland Barthes sigue también sus cursos. Son los años 66-67, vísperas del famoso mayo de [40] 1968. En la atmósfera de las incitantes discusiones en torno al estructuralismo y la crítica universitaria erudita Kristeva se acerca a la obra de Jakobson, Levi-Strauss, Benveniste y Greimas, cuyos trabajos cobran cada vez más incidencia y relevancia.

En 1966, por intermedio de Gerard Genette, compañero de seminario, conoce a Philippe Sollers, novelista y teórico también de vanguardia y a través de él se afilia al grupo *Tel Quel*. Se vincula estrechamente al ámbito de sus discusiones y forma parte, al lado de Barthes y del propio Sollers del comité de redacción de *Tel Quel*, revista que ocupará un espacio significativo en el debate crítico de la década del 70.

Para Kristeva el estructuralismo se convirtió pronto en una adquisición más o menos institucional. Después del entusiasmo de sus novedosos planteamientos, se va generando todo un cúmulo de interrogaciones y

observaciones que le conducen a la crítica de sus conceptos y hallazgos fundamentales y en particular a la idea de «dinamizar la estructura tomando en consideración el sujeto hablante y su experiencia inconsciente por una parte y las presiones de las otras estructuras por otra parte» (Kristeva, 1983: 44).

Es éste precisamente un planteamiento central que encontramos desde su *Semiótica. Investigaciones en torno a un semanálisis* (Kristeva, 1969) hasta su *Polylogue* (Kristeva, 1977) pasando por *La Revolution du langage poétique* (Kristeva, 1974a), monumental análisis de la vanguardia de fines del siglo XIX. Nos referimos a su idea del sujeto escritor (autor) como sujeto hablante que cuestiona o pone en proceso el lenguaje, generando una suerte de conmoción que puede afectar tanto niveles del habla cotidiana como la tradición literaria a la que su trabajo se adscribe.

Hay en este sentido, pues, por lo menos dos grandes líneas de trabajo en la producción teórico-crítica de Kristeva. Una primera vertiente que pudiéramos caracterizar como de orientación epistemológica, se preocupa por los problemas teóricos y metodológicos de la semiótica en tanto que *ciencia crítica y/o crítica de la ciencia* (Kristeva, 1969b: 47-42) y por elaborar una suerte de ciencia del texto o teoría semiológica de los textos. Es ésta una fase de indagación sobre el lenguaje y la lingüística y de búsqueda de una semiótica de los translenguajes o prácticas significantes complejas como la literatura. Algunas de las investigaciones relativas a esta vertiente de trabajo se apoyan y se generan en torno al análisis de autores y momentos fundamentales de la producción literaria francesa. [41]

La segunda línea de investigación de Kristeva indaga en los procesos de *interpretación* del sentido y de la cultura. A ella nos referiremos más adelante.

Se inicia la búsqueda de orientación epistemológica pero también de práctica analítica literaria con un primer libro publicado bajo seudónimo (Julia Joyaux): *El lenguaje, este desconocido* (Kristeva, 1969a), suerte de mirada histórica y conceptual al desarrollo de la lingüística. Esta línea de investigación continúa con la publicación de *Semiótica. En torno al semanálisis* (Kristeva, 1969b), sigue con *El texto de la novela* (Kristeva, 1970), avanza con *La revolution du langage poétique* (Kristeva, 1974a), continúa con *Polylogue* (Kristeva, 1977) y se extiende hasta uno de sus más recientes libros: *Les temps sensible (Proust et l'expérience littéraire)* (Kristeva, 1994).

Apoyándose en una revisión crítica de los postulados de los formalistas rusos y de las nociones de la lingüística de Saussure (signo, arbitrariedad, lengua/habla, significación) así como en las ideas matrices de la obra de Bakhtine (a quien traduce y da a conocer en Francia), Kristeva propone una

concepción de la práctica literaria (moderna, fundamentalmente) como *trabajo de la lengua*. Nos encontramos de este modo con uno de los conceptos básicos de su *teoría semiológica del texto literario*. Para Kristeva el trabajo transgresivo del escritor sobre la lengua y sobre la tradición literaria convierte al lenguaje en *sujeto en proceso*, es decir, ocurre la distorsión de los signos y de sus estructuras y por lo tanto la multiplicación y proliferación del sentido.

Así concebido, el texto resulta por lo tanto de una búsqueda e interrogación del lenguaje y de la exploración de la tradición de la cual él deriva. El texto no puede entenderse fuera de la productividad abierta e infinitizada del sentido que el proceso deconstrutor e intertextual implica.

De este modo la teoría semiológica de Kristeva insiste en el análisis de la materialidad significativa del texto y de la producción del sentido que el trabajo en/sobre la lengua comporta. Visto en esta dimensión semiótica el texto es esta suerte de aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua «poniendo en relación la superficie de un habla comunicativa que apunta a la información directa con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos» (Kristeva, 1969b: 76).

En su relación con la lengua el texto es este translenguaje que la cuestiona, que «la despega de su inconsciente y del automatismo de su desenvolvimiento habitual» (Kristeva, 1969b: 26). [42]

Travesía de la lengua y travesía del sentido el texto ya no es para Kristeva sólo un sistema o estructura de signos, sino también y fundamentalmente, un proceso de lenguaje. Un sujeto en proceso que permite mostrar lo que pudiéramos llamar el revés de la trama, esa *otra escena* de la lengua trabajada por el descentramiento y la ambivalencia del sentido.

Este descentramiento y travesía del sentido en el proceso textual será leído a través de algunas nociones que constituyen lo que pudiéramos llamar el núcleo conceptual de esta teoría semiológica kristeveana. Estas nociones o conceptos son:

- a. Genotexto/fenotexto.
- b. Significancia.
- c. Semiótico/simbólico.
- d. Chora (semiótica).
- e. Heterogeneidad.

## f. Negatividad.

La explicación teórica, profundización y aplicación de estos conceptos a la lectura de la vanguardia literaria francesa de fines del siglo XIX es el objeto precisamente de esa investigación extraordinaria que es *La révolution du langage poétique* (Kristeva, 1974a). La teoría semiológica de la escritura es en este libro lectura de los fundamentos semanalíticos del texto, de la constitución en su interior del sentido, en lucha contra la heterogeneidad semiótica y pulsional y contra la negatividad y rechazo que imponen las estructuras lógicas del lenguaje. Lectura por lo tanto de ese proceso del sentido que configura al texto moderno como sujeto en crisis, en proceso.

Esta línea de reflexión teórico-crítica, epistemológica, de hecho corre paralela con una segunda línea que pudiéramos denominar de *interpretación*, la cual tiene antecedentes en seminarios dirigidos por Kristeva en la Universidad de París VII, abiertos a la participación de otros investigadores. El primero de estos seminarios se propuso realizar una apertura hacia la reflexión sobre el lenguaje y los modos de significación de otras culturas y otras civilizaciones: la China, la India, el Islam, el Judaísmo. El segundo, realizado fuera del recinto universitario, en el hospital de la ciudad universitaria de París, tuvo como tema central el análisis de la verdad y de la verosimilitud del texto psicótico y marcó una pauta de trabajo en la que cada vez tendrá más incidencia el psicoanálisis. [43]

Esta línea de *interpretación* se abrirá también hacia los problemas relativos a la condición femenina, pero fundamentalmente se irá delimitando en torno a lo que pudiéramos llamar el análisis de las *experiencias límites* (la locura, el horror, la abyección, el amor, la melancolía, la depresión, el exilio o extranjería), privilegiando cada vez más, como hemos dicho, la reflexión y la orientación psicoanalítica.

La consideración de la situación de la mujer china en el contexto de la Revolución Socialista es abordado por Kristeva en un libro que denominará: *Las Chinas* (1974b). Suerte de análisis socio-cultural y antropológico de las condiciones de la mujer atrapada en una red de prescripciones, normas y tabúes, el libro se abre igualmente a una serie de interrogantes sobre el futuro de la mujer en el contexto de esa otra sociedad que emerge para ese momento de la Revolución en China.

Entrando ya de un modo sistemático en el análisis de las *experiencias límites*, *Poderes del Horror* (Kristeva, 1980), introduce en la crítica el concepto de *deabyección*, examinándolo en sus significaciones bíblicas y antropológicas y refiriéndolo a autores fundamentales de la modernidad literaria (Proust, Joyce, Borges, Artaud) y en particular a Luis Ferdinand Celine, de cuyo universo literario el libro es un detenido análisis semiológico.

En *Pouvoirs de l'horreur*, la mirada analítica recorre esas formas y espacios del sujeto en crisis que son el asco, el dolor, la impureza, el horror. La literatura moderna y particularmente la obra de Celine le permiten a Kristeva estudiar los mecanismos y formas discursivas a través de las cuales la abyección se enuncia y se enmascara.

El escritor -indica Kristeva- que llega a fascinarse por lo abyecto «se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte la lengua -el estilo y el contenido- (Kristeva, 1980: 23). Sugiriendo la idea de que la literatura es el significante privilegiado de la abyección, Kristeva intenta mostrar que lejos de ser un margen menor de nuestra cultura, la literatura de lo abyecto «es la codificación última de nuestras crisis, de nuestros apocalipsis más íntimos y más graves».

La práctica psicoanalítica le ha permitido a Kristeva proseguir su investigación de esta subjetividad en proceso que se puede captar siguiendo esa trama secreta de las dislocaciones, rupturas o recomposiciones figurativas del lenguaje. Se trata de la escucha de esa *otra escena* del discurso en la que el sueño y el deseo tejen sus alianzas. Es lo que podemos ver a través de su análisis del discurso amoroso. De las consideraciones en torno al discurso de lo abyecto al estudio del discurso amoroso Kristeva encuentra ese mismo sujeto polimórfico [44] que se revela en las grietas del lenguaje, en esas fisuras que lo semiótico abre sobre lo simbólico.

*Historias de Amor* (Kristeva, 1983) en efecto, retoma el análisis del discurso amoroso en el camino abierto por Freud, a partir de la asociación que éste estableció con el narcisismo. Kristeva, desde la perspectiva del sujeto hablante, se abre hacia ese horizonte de interrogaciones que suscita el discurso amoroso y su profunda imbricación en el inconsciente y en lo imaginario.

Así, desde el análisis del amor bíblico y del eros griego y su transformación en ágape, las observaciones en torno al amor natural y el amor a sí mismo en Santo Tomás, el amor cortés, el amor-odio en Romeo y Julieta, hasta el estudio de las formas discursivas modernas del amor en Stendhal, Baudelaire y Bataille, *Historias de amor* se configura como toda una travesía analítica por los diversos rostros y modalidades significantes del amor. Para Kristeva Narciso es hoy «un exiliado, privado de su espacio psíquico, un extraterrestre de aspecto prehistórico falto de amor». Es decir, la modernidad de nuevo transforma, hace de Narciso ese E.T. que somos todos: «... niño confuso, desollado, un tanto repugnante, sin cuerpo ni imagen precisos que, habiendo perdido un *hábitat* propio, extranjero en un universo de deseo y de poder, sólo aspira a reinventar el amor». <sup>(7)</sup> Polivalente, indecible, infinito, el discurso amoroso es para Kristeva también como la poesía, *vértigo de palabras*, sujeto en proceso.

En un libro posterior, *Soleil Noir* (Kristeva, 1987) continúa su investigación en la línea psicoanalítica interesándose en el análisis de la melancolía y de las figuras de la depresión femenina. El tema de la depresión le conduce de nuevo al mito de Narciso...: «la depresión es el rostro oculto de Narciso, el que tendrá en la muerte pero que ignora, mientras se admira en un espejo» (Kristeva, 1987: 15). Pero el objetivo hacia el que conduce la rigurosa delimitación psicoanalítica de estos conceptos es la escritura literaria: Nerval, Dostoievski, Duras.

Del amor a la melancolía, una misma obsesión por pensar el lenguaje, particularmente el de la literatura, su proceso del sentido, atraviesa la producción intelectual de Kristeva. Aún cuando hay un evidente privilegio del saber psicoanalítico en la exploración y conocimiento de estas experiencias límites del ser humano (la abyección, el amor, la depresión, la melancolía) Kristeva no ha abandonado sin embargo la perspectiva semiológica. [45]

La línea de interpretación psicoanalítica delimita una trayectoria de búsqueda en la que la reflexión sobre el mismo psicoanálisis se alterna con el trabajo sobre pacientes y con la lectura de textos y autores de la literatura francesa fundamentalmente (Celine, Baudelaire, Stendhal, Bataille, Nerval, Duras). En este ámbito de interrogaciones y certezas en torno al psicoanálisis da a conocer su *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi* (Kristeva, 1985).

*Histoires d'amour* y *Soleil Noir* confirman el camino del psicoanálisis, como la vía más adecuada para acercarse a ese discurso secreto, desviado, del sujeto, en el que en ocasiones se encuentra atrapado, a la vez que posibilitan, desde la perspectiva del amor y la melancolía, respectivamente, una nueva lectura de textos y autores claves de la literatura europea moderna. Y hemos dicho que Kristeva no ha abandonado la perspectiva semiológica porque el lenguaje continúa siendo el tema en cuestión de sus investigaciones, interrogado desde sus más profundos, íntimos y a veces dolorosos abismos pero también desde sus más altas realizaciones estéticas y literarias (Celine, Baudelaire, Stendhal, Bataille, Nerval, Dostoievsky, Duras). Si el psicoanálisis le permite a Kristeva escuchar esto que ella ha denominado *lasalvajería* del ser hablante, la mirada semiológica penetra los textos explorando el proceso del sentido, proceso heterogéneo, plural, que ninguna otra disciplina aislada, sometida a una única dirección de acceso, podría pensar.

En *Extranjeros a nosotros mismos* (Kristeva, 1988) interroga los supuestos que han fundado, a través de distintos tipos y formas de sociedades, nuestra relación con ese *otro* que es el extranjero. Analiza el tratamiento, las concepciones, las formas políticas que desde la Grecia antigua hasta la Francia de hoy se han utilizado para separar o trazar normas con respecto al

extranjero, ese individuo que cuando no se le utiliza o se le integra en el trabajo productivo, se le tiene como una amenaza. Pero también el análisis de Kristeva discurre hacia ese otro extranjero que está en nosotros, hacia ese exilio interior, esa *inquietante extrañeza* como dijera Freud, que aún en nuestro propio país puede habitarnos y dolernos.

Desde el punto de vista del estilo *Extranjeros a nosotros mismos* insiste en esa tendencia cada vez más marcada en la producción de Kristeva hacia una escritura ensayística. Escritura crítica que configura, desde el psicoanálisis y la semiología, una rigurosa interpretación de la cultura, a partir de la decodificación de los signos de su extrañamiento y perversión. En esta búsqueda interpretativa se inscriben, [46] como hemos señalado, sus investigaciones sobre la presencia y situación de la mujer en la revolución socialista china, sobre la locura, el horror, el amor, la depresión y la melancolía, la extranjería y lo que ha denominado en uno de sus últimos libros *Las nuevas enfermedades del alma* (Kristeva, 1993).

Estas dos vertientes de las que hemos hablado en la producción intelectual de Kristeva (la vertiente de búsqueda semiológica y de análisis del proceso textual y la vertiente ensayística, que privilegia la reflexión psicoanalítica) convergen y alcanzan unidad en lo que se puede considerar uno de los más relevantes proyectos actuales de interpretación y análisis de la cultura a partir de la exploración del entramado secreto de sus signos.

Vista en su conjunto la obra de Kristeva se nos presenta como el proyecto de una semiología que, partiendo de la discusión y cuestionamiento de sus propios métodos y objetos de trabajo, no ha cesado de interrogar el sentido en sus diversas modalidades de producción crítica. Desde la investigación textual, semiológica o psicoanalítica es ese proceso crítico del sentido y su sujeto -proceso de la heterogeneidad, de la significancia y de la negatividad- lo que los análisis de Kristeva revelan como una de sus más significativas constantes. La lectura de la cultura aparece entonces como lectura de la crisis del sentido y del sujeto que éste configura en los textos o a través de esas perversiones del lenguaje que teje el poder en la locura, el horror, el amor o el exilio:

la experiencia cotidiana parece demostrar una reducción espectacular de la vida interior. ¿Quién sigue teniendo un alma en nuestros días?... presionados por el estrés, impacientes por graves gastos, por gozar y morir, los hombres y las mujeres de hoy prescinden de esta representación de su experiencia que llamamos una vida psíquica. El acto y su doble, el abandono, sustituyen a la interpretación del sentido (Kristeva, 1993: 14).

Toda la producción teórico-crítica de Kristeva se nos presenta como una búsqueda obsesiva del sentido, de su lógica oculta detrás de los textos o detrás del discurso de los sujetos hablantes. De la lectura de la Biblia a la lectura de las pasiones y terrores del hombre moderno toda su obra pregunta por el



sujeto que habla, por su discurso tramado de imágenes y deseos, de fantasía y realidad, por ese proceso del sentido tramado también por la palabra del otro. [47]

### Referencias bibliográficas

KRISTEVA, J. (1969a). *Le langage, cet inconnu*. S.G.P.P. (Publicado bajo pseudónimo. Reapareció firmado por Kristeva en 1981, París: Editions du Seuil, Col Points).

— (1969b). *Semiotiké Recherches pour une semanalyse*. Paris: Du Seuil, Col Tel Quel (Traducción al español: *Semiótica I y II*. (1981). Madrid: Fundamentos.

— (1970). *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. La Haya: Mouton (Traducción al español: *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen. 1974).

— (1974a). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Du Seuil, Col. Tel Quel.

— (1974b). *Des Chinoises*. Paris: Des Femmes.

— (1975). *La traversée des signes* (obra colectiva). Paris: Du Seuil, Col Tel Quel.

— (1977). *Polylogue*. Paris: Du Seuil.

— (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Du Seuil, Col Tel Quel (Traducción al español: *Poderes de la perversión*. Trad.: Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI editores, 1989, 2.<sup>a</sup> edición).

— (1983). *Histoires d'amour*. Paris: Denoël, Col. L'infini (Traducción al español: *Historias de amor*. México: Siglo XXI Editores, 1988).

— (1985). *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*. Paris: Hachette, Col. Textes du XX siècle.

— (1987). *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard.

— (1988). *Étrangers à nous Mêmes*. Paris: Fayard.  
(Traducción: *Extranjeros para nosotros mismos*. Trad.: Xavier Gispert. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1991).

— (1993). *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris: Fayard (Trad.: Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 1995, Col. Teorema).

— (1994). *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard. [48] [49]

△▽

## La máxima como forma y como texto

Carles Besa Camprubí

Universitat Pompeu Fabra

Tres apartados componen el presente trabajo. En el primero de ellos («La máxima como forma») nos ocupamos de la retórica del género de la máxima y de los problemas que suscita todavía hoy, no sin hacer un repaso crítico de la bibliografía generada por la cuestión; en este sentido, abundamos en las limitaciones inherentes a un análisis puramente gramatical (morfológico y sintáctico), cuyo principal error, a nuestro entender, consiste en la creencia de que la máxima emergería menos de la libertad creadora del autor que de un código al que aquél se vería obligado a someterse, y que, como tal, limitaría considerablemente el número de realizaciones posibles. En el segundo apartado («La máxima como texto») reivindicamos, precisamente, el estatuto ficticio y subjetivo de la máxima, la cual interesaría menos por su enunciado que por su enunciación, menos por lo que dice -su contenido, a menudo banal, pues sólo un lector cándido creerá en su verdad ideológica- y por cómo lo dice -su forma, constante y poco variable- que por su función en tanto que ilustración de quien habla; la máxima es, pues, entendida como una verdad personal que aprovecha las estrategias [50] sacadas de una retórica ampliamente experimentada para «venderse» a sí misma como un sello de autenticidad anónima. En el tercer y último apartado («Máxima, *Witz* y adivinanza»), y recurriendo principalmente a Jolles y a Todorov, recuperamos parte de los elementos vistos anteriormente a través de la comparación de la máxima con otras dos formas breves demasiado a menudo negligidas por la crítica.<sup>(8)</sup>

### 1. LA MÁXIMA COMO FORMA

Es sabido que, pese a las divergencias entre los autores y los tiempos, el género de la máxima obedece a unos esquemas formales relativamente fijos y poco diversificados; dicha inamovilidad retórica ha originado, sin duda, no pocas aproximaciones en sentido análogo, muchas de las cuales nada o poco han aportado a los estudios de los investigadores pioneros. En este contexto, goza todavía de una aprobación muy generalizada la contribución de Meleuc (1969: 70), quien, partiendo del modelo generativo-transformacional -y rechazando voluntariamente cualquier compromiso con la lingüística del discurso-, reduce la máxima a un tipo concreto de enunciado: aquél que realizaría al nivel de la frase el esquema general (hiperbólico) «affirmation, il, partout, toujours». Meleuc repasa, asimismo, las características de cada uno de los componentes del género. Así, los artículos, que tendrían por función situar el nombre en el universal de la lengua, serían una especie de obligación gramatical, y por ello estarían desprovistos de todo referente perceptible (el determinado es «la somme des individualités» y el indeterminado, «l'extension de l'individualité»); los demostrativos, al actuar como un mero procedimiento enfático, no constituirían más que una variación estilística del artículo; por lo que se refiere a los pronombres, Meleuc destaca la importancia, en [51] francés, del indefinido «on», encargado de representar el universal de los agentes; y en cuanto al sistema verbal, subraya el protagonismo de las formas de la aserción pura («est», «il y a»), del presente y del infinitivo. En lo relativo a su sintaxis, la máxima podría ser resumida por la fórmula «Enunciado del lector + NEG» o «transformación negativa», con la que Meleuc indica que estamos ante un enunciado cuya principal característica consiste en invertir un extratexto anterior -la doxa, el pretexto supuestamente correcto del lector, es decir, conforme a las reglas de la lengua (Meleuc, 1969: 84).<sup>(9)</sup>

Ciertamente, una aproximación de este tipo puede suscitar muchas reservas. En primer lugar, no aporta ningún dato realmente nuevo a aquellos lectores que sabemos intuitivamente reconocer una máxima -y si la reconocemos es en virtud de su estructura, objeto del estudio de Meleuc-; en segundo lugar, podemos considerar apriorística la concepción subyacente de la supremacía del código por encima del mensaje, de la *langue* como sistema inmaculado e inalterable por *laparole* de un sujeto enunciador que no deja de revelarse tras este discurso supuestamente impersonal.

Unos años antes, Benveniste no había llegado mucho más lejos, pese a su innegable lucidez y al interés netamente más globalizador de sus observaciones. Nos referimos a sus famosos artículos «La phrase nominale» y «Les relations de temps dans le verbe français» (Benveniste, 1950 y 1959 = 1966), en los que, sin embargo, proporciona algunas pistas de cara al estudio de la máxima no ya como género autónomo (como hacen Meleuc y la gran mayoría de los críticos), sino dentro de un contexto más amplio. En el primer artículo, Benveniste alude a Píndaro y a Herodoto para oponer la frase

nominal a la frase verbal («phrase à »): la frase nominal, siempre ligada a discurso directo y utilizada para aserciones de carácter general, es intemporal, impersonal y amodal, y actúa como argumento de autoridad, prueba o referencia introducida para convencer y no para informar;<sup>(10)</sup> contrariamente, la [52] frase verbal es adecuada para la narración de un hecho y para la descripción de una manera de ser o de una situación. En el segundo artículo, esta distinción se ve doblada por la famosa oposición entre *histoire* («Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes») y *discours*, en el que entran «tous les genres ou quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne» (Benveniste, 1959: 241-242).

No hay duda de que la densidad formal y la estrategia discursiva de la máxima son de una gran habilidad y que, por ello, puede ofrecer, como quiere Barthes (1961 = 1972: 72) -cuya exposición, aunque brillante, se aproxima mucho a la de Meleuc-, una especie de «economía métrica del pensamiento». El autor de máximas sería capaz de producir una cantidad ilimitada de combinaciones merced al juego permitido por un pequeño número de procedimientos -como un músico con las siete notas de la escala, apunta Truchet (1967: XLVIII)-. Pero, además del rechazo de los deícticos, la insistencia en los sustantivos y el protagonismo del infinitivo y de las puras cópulas («est», «il y a»), hay que tener en cuenta también otras técnicas, entre las cuales destacan las figuras propias de la disposición sintáctica.

En efecto, los paralelismos, quiasmos, falsas simetrías, paradojas y proporciones rigurosas ( $A:B = C:D$ ) revelan el funcionamiento esencialmente binario de la máxima, una forma que obliga al lector a dirigir su atención hacia los artificios de «distribución» de los componentes, y que, gracias a las relaciones casi matemáticas que establece entre ellos, busca la semejanza dentro de la disimilitud, lo metafórico en el seno de lo antitético, y viceversa. No es casual, en este ámbito, el uso constante del modelo de la identidad restrictiva o reductora («X no es más que Y»), que permite ratificar *a contrario* la idea de la pertenencia, intentando esclarecer las confusiones implícitas en el mismo logos: dicha fórmula, según Starobinski (1964: 11), actúa como una cuchilla afilada que divorcia ser y parecer por disociación analítica, buscando tras los fenómenos y sus máscaras los componentes simples y las fuerzas universales. Pierssens (1971), desde una perspectiva vagamente marxista -partiendo de la base de que toda ideología se concibe a sí misma bajo la forma de la universalidad-, afirma precisamente que la máxima es una relación de al menos dos términos («corazón» y «sinceridad», «vicio» y «virtud») que, tomados separadamente, son universales, sobre los cuales se ejercen reglas precisas de validación; la máxima sería, desde este punto de vista, el emblema formal propio de todo [53] deseo de estabilidad axiológica, emblema tras el cual se vislumbraría la pretensión que tiene todo orden de dotarse de una escritura que lo resuma y lo garantice, y que, de paso,

«conquiste» al receptor por medio de una escenificación espectacular -a través de una especie de dictadura del espíritu-. Fórmula algebraica del saber (Rigolot, 1978: 279), mónada preceptivo-reflexiva o absoluto catártico (Ariani, 1979: 150-152), la máxima sería, en definitiva, un ejercicio en la manipulación de términos morales, una suerte de teorema ético que transformaría lo cultural en natural y que haría cesar la hemorragia del flujo de los significados arropándola con el código. Además, al verse obligada a actuar dentro de un terreno conceptual ya conocido, no puede producir una gran originalidad de pensamiento, sino sólo innovar a partir de lo ya sabido, esforzándose por pervertir la tradición con las artes de la ironía -la connivencia, el guiño o la *captatio animi*- y de la hipérbole -la exageración, que no el engaño, nos advierte Gans (1975: 489), valiéndose de Fontanie-. Llevado al extremo lo que acabamos de decir, no tiene por qué sorprender que algunos «esencialistas» de la lengua francesa -véase Bally (1950: 344)-, conscientes de la riqueza de la cultura gala en dichos célebres, máximas y frases lapidarias, hayan visto en ella una tendencia connatural hacia el género; ni tampoco que otros, todavía más osados en su fundamentalismo o su fatalismo -por ejemplo, Mautner (1966: 813)-, lleguen a preguntarse si la máxima no será una forma espontánea (es decir, necesaria) del pensamiento humano.

La concepción según la cual el género responde a una mecánica rígida y superficial es antigua,<sup>(11)</sup> y es una prueba indirecta pero clara de esta idea el éxito de que iban a gozar los «recetarios» para la composición de máximas. Lanson (1909: 135), por ejemplo, nos da más de una fórmula; las más famosas: escójanse dos objetos o dos cualidades de dos mundos diferentes -el mundo moral y el mundo físico («amour» y «feu», «bon sens» y «bonne grâce»), por ejemplo-, y asóciense, o establézcase entre ellos un paralelismo o una proporción matemática.<sup>(12)</sup> Más recientemente, Benabou (1990: 254), portavoz oficial de OULIPO en este tema, imaginó una máquina que posibilitaría la fabricación de aforismos [54] (léase máximas) en serie, «machine aux produits potentiellement innombrables», gracias a las manipulaciones y sustituciones permitidas por el carácter reversible de la máxima que ya explotaron en su momento Reboux y Muller (1930). La máquina en cuestión tendría como motor el casamiento de fórmulas -unión de lo que se encuentra separado y a la inversa: equivalencias, antítesis...- y palabras -que son la auténtica «carne» de la máxima-; en cuanto a su finalidad, se trata de demostrar una de las funciones principales del lenguaje: la creación de conexiones inexistentes. Ni que decir tiene que el propósito último (se notará que extremadamente banal) de oulipianos y oulipistas es la democratización de los productos de la cultura, y en particular de la «escritura», palabra que prefieren, claro está, a la de «literatura»: «au lecteur maintenant de se mettre au travail: la philosophie, comme la poésie, doit être faite par tous» Benabou (1990: 269). Por supuesto, que seamos buenos o malos escritores es harina de otro costal.

Se notará, sin embargo, que el hecho de negar el contenido de la máxima por desviación o por inversión no hace explotar para nada el marco en el que aquélla se mueve, pues el lector de una máxima, original o transformada (de La Rochefoucauld, de Éluard o de Péret) retendrá siempre, de entrada, la *forma* de un contenido. Como muy bien afirma Missac (1975: 144) a propósito de la cita sentenciosa, es difícil liberarse de los esquemas de la ideología cuando los de la retórica conservan todo su poder. Lautréamont juega, corrigiéndolos, con Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère o Vauvenargues -y enlaza, así, para oponerse a las «Grandes Têtes Molles» del Romanticismo, con la gran tradición de la poesía impersonal-, pero no consigue que el texto primitivo pierda su plausibilidad. Uno de los mejores Genette (1982) nos recuerda que no hay progreso sin plagio; y el mejor Lafond (1986: 133-134), que no basta con generalizar, asociar lo físico y lo moral u oponer palabras de sentido parecido para obtener las *Maximes* de La Rochefoucauld. En definitiva, reducir la máxima a una «proporción matemática» o a una «ecuación», como lo hacen, respectivamente, Lanson y Camus (1944 = 1990) -añadámosles, al menos, Meleuc, Barthes y Benabou- significa no percibir que una de las mejores propiedades del género es su sorprendente ambigüedad.

## 2. LA MÁXIMA COMO TEXTO

Dicho de otro modo: la máxima es subjetiva, palabra de alguien que no se ausenta, sino que lo finge. Pensar lo contrario es no tener en cuenta la evolución del género, cuyos dos elementos constitutivos [55] -impersonalidad y eternidad- desaparecen a partir de La Rochefoucauld, momento en el que empieza a desbaratarse la concepción inmanente de la naturaleza humana, la cual se socializa y se politiza, como lo demuestra ya Chamfort (Nemer, 1982: 489). No vamos a negar que Lafond (1983: 723) exagera al pretender que la presencia reiterada de la primera persona en la última de las *Réflexions* de La Rochefoucauld sitúa en la perspectiva del discurso personal, como por efecto de *feed-back*, todo el libro; pero lleva probablemente razón al apuntar que, si la máxima es absoluta, es por convención genérica, y que en la época clásica todo el mundo debe cubrirse bajo el escudo de lo general.<sup>(13)</sup> Y es que tras la máscara de la pluralidad y de la abstracción -de sus *dramatis personae* («ils», «nous», «on»)- hay un sujeto, un *Deus absconditus* que no acaba de librarse, y que presenta su «discours» según el modelo estilístico de la «histoire» (Doubrovsky, 1980: 220). Ciertamente, la impersonalidad del conocimiento abstracto es confortable y protectora, y no parece desatinado ver en ella una forma de compensación (Starobinski, 1962: 38; Barthes, 1975: 181), como si pudiera conseguirse una salvación provisional a través del estilo: el estatismo y el equilibrio, el trazado sólido y agudo de la máxima parecen reducir el

vértigo y la angustia latentes en todo universo moral a un accidente (un sustituto) limitado; he aquí, sin duda, una de las principales motivaciones psicológicas de la propensión de muchos al género, tal vez extrapolable a todo tipo de escritura. Es peligroso querer escudriñar demasiado profundamente en nosotros mismos, y necesitamos antídotos estéticos que regulen y controlen la desesperanza.

Contrariamente, pues, a lo que pretenden muchas voces, en la máxima no habla el autor como hombre, sino el hombre como autor, ya que por mucho que el discurso sentencioso tienda a ser por naturaleza discurso teórico, éste se convierte las más de las veces en autoteoría. La lingüística de la enunciación nos ha enseñado a desconfiar de las fórmulas objetivas, y a reconocer tras una descripción impersonal una pintura enormemente subjetiva, de la misma forma que un relato asumido por el «yo» puede adoptar un punto de vista universalista. Kerbrat-Orecchioni (1980: 153-154) nos advierte al respecto de las [56] imposturas del discurso con pretensiones objetivas -también del discurso científico-, las cuales han sido denunciadas reiteradamente desde diferentes escuelas y perspectivas. Con gran espíritu de síntesis, Kerbrat-Orecchioni abunda en la idea de que reducimos impropriamente la pareja subjetivo/objetivo, respectivamente, a los procedimientos de exhibición/ocultación gramatical del sujeto enunciador. Porque cuando decimos que un enunciado es objetivo podemos querer significar dos cosas diferentes, y a menudo excluyentes: podemos denotar, por una parte, una propiedad interna al enunciado -la ausencia de marcas que inscriben el locutor o narrador-, y, por otra parte, su adecuación referencial -generalmente evaluada por el receptor-. Dicho de otro modo, se puede ser, a la vez, objetivo (en el primer sentido) y comprometerse (no ser neutral), o inversamente (subjetivo y neutral), caso sin duda más difícil (por no decir imposible) de encontrar, al menos en el ámbito de la literatura.

No en vano, el interés actual por el «présupposé» y el «sous-entendu» (Ducrot, 1969), lo implícito y lo no dicho, se encuentran en el centro de un movimiento generalizado dentro de la lingüística que tiene por principio el reconocimiento de la subjetividad. Para Kerbrat-Orecchioni (1980: 169), la existencia misma de una Historia en el sentido de Benveniste es inadmisibles, o sólo tolerable como el «horizonte mítico» (en el sentido de ideal imposible) de ciertos discursos. Naturalmente, la manifestación del locutor en el enunciado tiene grados y modalidades diversos, pero no es difícil reconocerla en la máxima. Por ejemplo, en el uso continuado del presente -tiempo provisto de un claro valor deíctico: la presencia de «ahora» sugiere un «yo» narrador (Genette, 1983: 55)-, del pronombre «nosotros» -el principal problema planteado por el discurso de la máxima según Lewis (1972: 45)-,<sup>(14)</sup> y de las expresiones atenuantes (*a menudo, a veces, habitualmente, parece que*), que suavizan la tendencia exagerada a la universalización.

No olvidemos, en fin, que ya a partir de La Rochefoucauld la máxima se dedica a desviar el cuerpo trivializado de las opiniones recibidas, [57] las cuales no serán convocadas más que para ser transgredidas por la acidez corrosiva de una mirada singular. Con sus constantes rupturas de previsibilidad, la máxima codificará progresivamente entre las cosas una relación no razonable o antinatural -extravagante- que, como ha sabido muy bien notar Nemer (1982: 487), suscitará la misma desconfianza que los tropos, cuyo uso debe ser vigilado a causa de su propensión a lo artificial y lo ambiguo. Léase, si no, como prueba este rico fragmento de *La Rhétorique ou l'Art de parler*, del Padre Lamy (1701: 328):

J'ai toujours remarqué que c'est le caractère des petits génies que l'affectation dans le discours; un esprit élevé, solide, n'établit pas sa réputation sur des phrases ou des expressions qui n'ont que le tour rare. Pourquoi ne pas dire les choses d'une manière naturelle? Pourquoi dire obscurément que «nous nous devenons plus chers à mesure que nous sommes plus près de nous perdre» pour dire que quand on est vieux, et sur le point de mourir, on ménage davantage la vie? [...] On doit partout éviter ce qui s'appelle phrase et faire consister l'esprit à dire des choses raisonnables, et à les dire d'une manière naturelle [...] Tout ce qui est recherché ou semble l'être, qui est tiré de loin, n'a point une certaine naïveté qui se fait aimer et estimer.

Lamy entrevé en la oscuridad connatural a la máxima un artificio voluntariamente mistificador, idea que le lleva a una interpretación harto reductora del género: en efecto, tenemos el derecho a juzgar como demasiado simple o monosémica su glosa del ejemplo de La Rochefoucauld que él mismo cita.

A la luz de todo lo que venimos diciendo, se comprenderá por qué una máxima nos puede gustar o desagradar independientemente del valor de verdad que estemos dispuestos a reconocerle. Pues, si actualmente consideramos la máxima como un texto en el pleno sentido del término, es gracias a un fenómeno de recuperación estética, magistralmente estudiado por Genette (1991: 26). El insigne narratólogo reclama la entrada en el panorama de la teoría literaria de una poética condicionalista, que daría cuenta de textos no incluidos en las listas canónicas de las poéticas esencialistas, para las cuales sólo pertenecen a la literatura «des textes *a priori* marqués du sceau générique, ou plutôt archigénérique, de la fictionnalité et/ou de la poéticité». Memorias, ensayos, máximas... -formas que más de veinte años atrás (en «Frontières du récit») Genette (1969) incluiría ya en el régimen del «discours»- pueden entrar a formar parte del ámbito de la literatura condicional, que, como tal, relega la función primera (documental, [58] moral, polémica) de ciertos textos en beneficio de sus méritos estrictamente literarios.



### 3. MÁXIMA, WITZ Y ADIVINANZA

#### 3.1. Máxima y Witz

Consideremos esta máxima de Proust: «Chacun a sa manière propre d'être trahi, comme il a sa manière de s'enrhumer». La declaración «pertenece» a Marcel, el protagonista narrador de la *Recherche*, y está situada a comienzos de *Albertine disparue* (Proust, 1987-1989: IV, 10), cuando Marcel constata que la huida de su amante excita en él nuevos ataques de celos. La frase, de una agudeza casi irreverente por el contacto que establece entre la realidad moral y la fisiológica (una de las destrezas en las que destaca Proust, que fue muy buen alumno de La Rochefoucauld), podría servir para defender las innegables dotes humorísticas del autor, contra aquellos que lo creen poco dado a la broma. Aquí, sin embargo, lo que nos interesa señalar son los vínculos entre dos formas aparentemente alejadas, unos vínculos que tienen mucho que ver con las finalidades lúdicas que *también* puede revestir la máxima.

Digamos, para empezar, que el parentesco entre máxima y *witz* ha sido puesto de relieve desde tiempos lejanos, y que no es debido, como se cree a menudo, a Freud -lo que no resta mérito a su estudio *El chiste y su relación con el inconsciente*, de 1905, donde cita agudezas de su apreciado y, en algunos aspectos, precursor Lichtenberg. Ya Quintiliano, en su *Institutio oratoria*, calificaba la *sententia* -la antecesora de la futura máxima- de rasgo luminoso (*lumen*), por lo que Compagnon (1979: 152) no se equivoca al considerar que, al menos en muchos contextos, la mejor traducción moderna del término latino sería la de «mot d'esprit». Entre las contribuciones sobre el *witz* posteriores a Freud destacan la de Jolles en *Formes simples* (1930 = 1972) y de Todorov en *Les genres du discours* (1978), autores a los que volveremos en el subapartado siguiente.<sup>(15)</sup> [59]

Jolles (1930: 198) define el *witz* (la traducción francesa opta aquí no por «mot d'esprit», sino por «*trait d'esprit*») como «la forme qui *dénoue* les choses, qui *défait* les noeuds», fórmula con la que subraya la disposición mental inherente al género, así como su carácter insensato y contradictorio, impensable e inconveniente. Al destruir las reglas prescritas por la moral práctica y las buenas costumbres, el *witz* puede incluso descomponer cualquiera de las demás «formas simples» -dentro de las cuales no incluye Jolles las formas «sabias» (la máxima o el retrato, por ejemplo)-, y ello merced al uso que hace de las exageraciones, las transposiciones y la ironía; «*l'univers du comique* -dice más allá el crítico- *est un univers où les choses se nouent en se défaisant ou en se dénouant*» (Jolles, 1930: 207). El placer del *witz*, dirá Calvino (1967) en «Cibernética y fantasmas», nace gracias a las posibilidades de permutación y de transformación implícitas en el lenguaje - Calvino estaba entonces bajo el influjo de Propp y de Greimas (y el OULIPO

no quedaba lejos). Podríamos, pues, decir que, análogamente al *witz*, la máxima pretende ser provocadora e irónica (en la tradición del *dictum* latino), y que uno de sus resortes principales (como ya hemos visto más arriba, valiéndonos de Lanson y Benabou) consiste precisamente en unir lo que se encuentra habitualmente separado y en separar lo que normalmente está unido.

Por su parte, Todorov (1978) distingue en el *witz* tres niveles que no son difíciles de percibir en la máxima. El primero se refiere a la «tendencia» del *witz*, en general agresiva, nunca elogiosa. El segundo concierne al trabajo de figuración, que atrae al oyente (en la máxima, al lector) y lo conduce a buscar una nueva interpretación, especialmente a través de la figura de la contradicción. El tercero lo ocupa el trabajo de simbolización, que consiste en inducir un segundo sentido (el «sens imposé») a partir del primero (el «sens exposé»); en este capítulo, Todorov se dedica ante todo al análisis de la jerarquía de los sentidos y su papel en la producción del «esprit», subrayando la importancia del orden de aparición de los elementos del *witz*, orden que contribuye en gran manera al efecto de sorpresa.

En cuanto a las divergencias entre ambas formas, cabe matizar que, así como el *witz* exhibe sus finalidades lúdicas y pretende voluntariamente provocar la risa del destinatario desafiando las leyes sociales y morales -el horizonte de expectativas del oyente-, la voluntad de la máxima es más intrínsecamente de orden conceptual, al querer poner a prueba las leyes lógico-representativas (Biaison, 1990: 29) -que éstas no resistan a su acción corrosiva y que el resultado sea más o menos lúdico es, por así [60] decirlo, facultativo-. No hay que descuidar, además, otra discrepancia de peso por lo que se refiere a los procesos de producción y de recepción, el *terminus a quo* y el *terminus ad quem*. Mientras que, en cuanto al primer aspecto, la génesis de la máxima parece encontrarse por encima de las circunstancias personales y psicológicas de su autor (ya hemos advertido, sin embargo, que esta ley debe ser en parte contestada), el *witz* surge de la carga de tensión y la imposibilidad de liberarla si no es a través del lenguaje, el cual cumple en este caso, y de forma indeliberada, la función de retorno a la calma o de *relaxatio animi*. El segundo aspecto al que hemos aludido deriva estrechamente del primero: si la máxima se presta a una reutilización dialógica y continuada, el *witz* está destinado a un consumo inmediato y ocasional, monológico; una vez proferido, vuelve como un *boomerang* a su locutor, en una especie de viaje autocomunicativo -el hecho de que podamos escucharlo o leerlo vendría a ser una perversión de su designio original-.

### 3.2. Máxima y adivinanza

Fijémonos en esta otra máxima, también de Proust, y perteneciente asimismo al discurso interior del narrador protagonista de la *Recherche*: «Il y a une chose plus difficile encore que de s'astreindre à un régime, c'est de ne pas l'imposer aux autres» (Proust, 1987-89: III, 482). En este caso, Marcel tiene como punto de mira no ya a sí mismo y sus enfermedades del corazón, sino al ridículo M. de Cambremer, que pretende hacerle beneficiar de los hábitos gastronómicos que tanto bien hacen a su hermana asmática. El enunciado responde al esquema formal implícito -ampliamente utilizado por la máxima, y constitutivo de la adivinanza- de pregunta-respuesta (en su estructura profunda: «¿Qué es más difícil que seguir un régimen? No imponerlo a los demás»). Consideremos ahora el siguiente enunciado:

Une heure n'est pas une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément (Proust, 1987-89: IV, 467-468).

Destaca su forma definitoria -también intrínseca a la adivinanza, y claramente relacionable con la característica anterior-, aquí subrayada [61] por la presencia reiterada del verbo *ser* (distribuidor de la existencia como ningún otro) y la negación implícita («n'est pas», «ce que nous appelons») de las propiedades que todo diccionario atribuiría a los conceptos en cuestión: así, «una hora» y «la realidad» presentan, en máxima, atributos inesperados que decepcionan y traicionan la definición consensuada y socialmente instituida, estándar, de estos términos. La máxima, decía Barthes (1964: 232-234) hablando de La Rochefoucauld con poco aprecio -es sabido que prefiere a La Bruyère, a quien reconvierte, en beneficio propio, en autor de «fragmentos»...-, es una metáfora pura (una definición), y por eso tendría una «sequedad algebraica». No es inútil recordar, con Truchet (1967: XIV), el paralelismo evidente entre la máxima y la eclosión, en la Francia del siglo XVII, de los grandes diccionarios.

Respecto de la primera de las dos características evocadas, el esquema pregunta-respuesta, es interesante lo que nos dice Jolles (1930: 105-106) sobre las relaciones entre el mito (también «forma simple», a su parecer) y la adivinanza -aunque, en conjunto, su estudio sobre esta Forma es decididamente menos inspirado que el que dedica al *wit*-. Jolles apunta que la diferencia exterior entre mito y adivinanza consiste en que el primero es una respuesta a una pregunta previa -en relación siempre con la naturaleza profunda de los fenómenos del universo-, mientras que la segunda es una pregunta que exige una respuesta ya cifrada -y por eso el uno lleva «los colores de la libertad» (es activo) y la otra «los de la coacción» (es pasiva y opresiva).<sup>(16)</sup>

En cambio, la segunda característica, la adivinanza como definición, es tratada remarcablemente por Todorov en «La devinette» (1978) -y aquí

recobramos el nervio y la vena que nos ha faltado en su ensayo sobre el «mot d'esprit» (sorprende que Todorov sea un autor tan irregular). Después de hacer una revisión muy crítica del discurso de la adivinanza a partir de la bibliografía que ya ha generado, Todorov señala que su rasgo constitutivo es que presenta la estructura de una definición dialogada invertida. Podríamos hacer de las dos réplicas -la frase o parte presente, por un lado, y la palabra o parte ausente, por otro (la pregunta y la respuesta de Jolles)- una única frase afirmativa, con lo cual obtendríamos una relación de [62] sinonimia entre el predicado (la primera réplica, el «symbolisant», dice Todorov más adelante) y el sujeto (la segunda, el «symbolisé»). Naturalmente, esta relación, como apuntábamos más arriba, no es oficial o estatuida por los diccionarios (no es «científica»), sino lateral (metafórica, sinecdóquica, paradójica, siléptica... *trópica*), y así llegaremos a la conclusión de que la réplica de la adivinanza es intrínsecamente polisémica: la sinonimia de los dos predicados esconde la polisemia del significante. La adivinanza, pues, compartiría con el *witz* la audacia en la definición, y, si no aplicáramos a audacia los rasgos de «extravagante», «espectacular» u «oscuro», también la compartiría con la máxima -la cual, pese a su carácter literario, suele estar provista de un mayor aparato de garantías lógicas-. No hay que olvidar, además, la consecuencia inevitable derivada de la diferencia entre sustitución (la adivinanza exige suplantar una réplica por otra) y yuxtaposición (es el caso de la máxima, el *witz* y la definición, que no ocultan la denominación del concepto del que tratan): la adivinanza «impone» al destinatario una acción verbal inmediata -de ahí, como hemos visto, la tiranía que ve en ella Jolles-, mientras que la máxima, más solícita, le «invita» a una actividad lenta y reflexiva.

Es obvio que buena parte de las diferencias entre máxima y adivinanza, y también entre máxima y *witz* y máxima y proverbio, dependen del carácter escrito de una, por oposición al carácter esencialmente oral de los demás (sobre todo de la adivinanza y el proverbio, pero también del *witz*). No parece fuera de lugar en este contexto recordar las propiedades que Derrida (1972: 372-378) atribuye al signo escrito. Se trata de una marca que: 1) se puede repetir en ausencia no sólo del sujeto que la emitió en un contexto determinado, sino también de un receptor concreto; 2) se puede leer en un contexto diferente de su contexto real, independientemente de la intención del escritor; y 3) está subordinada a un *espacement* en doble sentido: por una parte, se encuentra separada del resto de signos en una cadena particular y, por otra, de referencia presente (es decir, se puede referir únicamente a algo no presente en ella).<sup>(17)</sup> [63]

Concluiremos volviendo a Todorov (1978: 236), y en concreto a su esquema recapitulativo a doble entrada. En él reúne las tres figuras que a lo largo de su recorrido ha detectado en los diferentes tipos de adivinanzas, cada una de las cuales invierte una verdad o truísmo subyacente. Así, las inverosimilitudes invierten los lugares comunes, como las paradojas invierten

las tautologías, y las contradicciones, los entimemas. Podríamos decir, llevando este esquema a nuestro terreno, que la máxima, como la adivinanza, pretende convertir la paradoja (la definición desviada) en una nueva doxa -y esta vez no vamos a contradecir a Barthes (1975: 126-127)-. <sup>(18)</sup>

### Referencias bibliográficas

ARIANI, M. (1979). «La trasgressione e l'ordine: L'Orbecche' di G. B. Giraldi Cinthio». *Rassegna della letteratura italiana* 83: 1-3, 117-180.

BALLY, Ch. (1950). *Linguistique générale et linguistique française*. Berna: A. Francke.

BARTHES, R. (1961=1972). «La Rochefoucauld: réflexions ou sentences et maximes». En *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, 69-88. Paris: Seuil, 69-88.

— (1964). «La Bruyère». En *Essais critiques*, 221-237. Paris: Seuil.

— (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.

BENABOU, M. (1990). «Un aphorisme peut en cacher un autre». En *La Bibliothèque oulipienne* 1, 252-269. Paris: Seghers.

BENNINGTON, G. (1985). *Sententiousness and the Novel. Laying down the Law in Eighteenth-Century French Fiction*. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press.

BENVENISTE, É. (1950=1966). «La phrase nominale». En *Problèmes de linguistique générale*, 151-167. Paris: Gallimard.

BENVENISTE, É. (1959=1966). «Les relations de temps dans le verbe français». En *Problèmes de linguistique générale*, 237-250. Paris: Gallimard.

BESA, C. (1994). «Máxima y Relato: conjunciones y desacuerdos», *Paremia* 3, 45-51. [64]

— (en prensa): «Le désir de la loi/Les lois du désir: maxime et motivation dans la Recherche». *Actes del coloquio internacional «Désir d'aphorismes»*, celebrado del 6 al 8 de abril de 1995 en la Faculté des Lettres de la Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand.

BIASON, M. T. (1990). *La massima o il «saper dire»*. Palermo: Sellerio.

CALVINO, I. (1967=1983). «Cibernética y fantasmas. Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio. En *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad*, 214-234. Barcelona: Bruguera.

CAMUS, A. (1944=1990). «Introduction aux *Maximes* de Chamfort». En *Essais*, 1.099-1.109. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

COMPAGNON, A. (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.

DERRIDA, J. (1972). «Signature Événement Contexte». En *Marges de la philosophie*, 367-393. Paris: Minuit.

DOUBROVSKY, S. (1980). «Vingt propositions sur l'amour-propre: de Lacan à La Rochefoucauld». En *Parcours critique*, 203-234. Paris: Galilée.

DUCROT, O. (1969). «Présupposés et sous-entendus». *Langue française* 4, 30-43.

FREUD, S. (1905=1971). *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris: Gallimard.

GANS, É. (1975). «Hyperbole et ironie». *Poétique* 24, 488-494.

GENETTE, G. (1969). «Frontières du récit». En *Figures II*, 49-69. Paris: Seuil.

— (1982). *Palimpsestes*. Paris. Seuil.

— (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.

— (1991). *Fiction et diction*. Paris. Seuil.

JOLLES, A. (1930=1972). *Formes simples*. Paris: Seuil.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980). *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.

LAFOND, J. (1983). «La Rochefoucauld et les enjeux de l'écriture». *Papers on French Seventeenth Century Literature* 10: 19, 711-731.

— (1986). *La Rochefoucauld. Augustinisme et littérature* (3<sup>ème</sup> édit. revue, corrigée et augmentée). Paris: Klincksieck.

LAMY, Le père B. (1701). *La Rhétorique ou l'art de parler* (4<sup>ème</sup> édition revue et augmentée).

LANSON, G. (1909). «Les 'formes fixes' de la prose: portraits et maximes». En *L'Art de la Prose*, 126-139. Paris: Librairie des Annales.

LA ROCHEFOUCAULD (1964). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

LEWIS, Ph. E. (1972). «The discourse of the Maxim». *Diacritics*, 41-48.

MAUTNER, F. H. (1966). «Maxim(e)s, sentences, fragmente, aphorismen». En *Actes du IV Congrès de L'AILC*. 812-819. Paris-La Haya: Association Internationale de Littérature Comparée.

MELEUC, S. (1969). «Structure de la maxime». *Langages* 13, 69-99.

MISSAC, P. (1975). «Éloge de la citation ou De la citation conçue comme instrument de la critique: une étude issue des idées de Walter Benjamin et appuyée sur des textes d'Edmond Jabès». *Change* 22, 133-150. [65]

NEMER, M. (1982). «Les intermitences de la vérité. Maxime, sentence ou aphorisme: notes sur l'évolution d'un genre». *Studi francesi* 26, 484-493.

PERELMAN, Ch. y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1988). *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles.

PIERSSENS, M. (1971). «Fonction et champ de la maxime». *Sub-Stance* 0, 1-9.

PROUST, M. (1987-1989). *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vols.

REBOUX, P. y MULLER, Ch. (1930). *À la manière de...* Paris: Grasset.

RIGOLOT, F. (1978). «Sémiotique de la sentence et du proverbe chez Rabelais». *Études rabelaisiennes* 14, 277-286.

SÉVIGNÉ, Madame de (1972-1979). *Correspondance*. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 3 vols.

STAROBINSKI, J. (1962). «Complexité de La Rochefoucauld». *Preuves* 135, 33-40.

— (1964). «Introduction» a La Rochefoucauld: *Maximes et Mémoires*, 7-35. Paris: Union Générale d'Éditions.

TIEFENBRUN, S. (1980). «Wit, beyond Freud, and the Maxims of La Rochefoucauld». *Papers on French Seventeenth Century Literature* 13: 1/2, 239-283.

TODOROV, T. (1978). *Les genres du discours*. Paris: Seuil.

TRUCHET, J. (1967). «Introduction» a La Rochefoucauld: *Maximes suivies des Reflexions diverses, du Portrait de La Rochefoucauld par lui-même et des Remarques de Christine de Suède sur les «Maximes»*, 7-72. Paris: Garnier. [66] [67]

△▽

## Dos imágenes del laberinto: Borges y Gabriel Ferrater

Josep Besa Camprubí

Universitat Autònoma de Barcelona

(19)

Par le mot *par* commence donc ce texte  
Dont la première ligne dit la vérité (Francis Ponge)

Llevaba razón Ayala-Dip cuando, en una breve pero rica contribución a un seminario sobre *Walter Benjamín y el espíritu de la modernidad* promovido por el Institut d'Humanitats de Barcelona con motivo del cincuentenario de la muerte y el centenario del nacimiento del escritor alemán (Ayala-Dip, 1993), argumentaba que en el presente de la poesía [68] se dejaba sentir la aceptación, por parte del poeta, de que ya no podía hacer nada para recuperar aquello que, según Benjamin, Baudelaire se ocupó de desterrar de su territorio para siempre: la conciencia del poema como principio iluminador de *la* realidad. En efecto, el único principio que le queda al poema, si le queda alguno, es *su* propia realidad, esto es, los mecanismos de su construcción. La modernidad significa el repliegue del poeta sobre su propio quehacer, repliegue, continúa Ayala-Dip, que le sitúa en el vértice mismo de su práctica: el lenguaje. El poema, en definitiva, se cierra en sí mismo, que es como decir en su propia escritura, en su propia lectura y en el propio acto poético. Como muy bien dijo Wallace Stevens en 1937, el tema del poema es la poesía.

En este contexto, el que un texto actual, sea en verso o en prosa, hable de, pongamos por caso, Eco, Narciso, Dédalo o Teseo, tendría que llevarnos, como mínimo, a la precaución. Pues todavía hay quien hace del mito mito y ve en él no se sabe ya qué inefables transcendencias. Más cosa que palabra,



más fin que medio, más discurso que recurso, la exégesis literaria lo eleva demasiado a menudo al Olimpo del sentido y del contenido, del fondo, de la Verdad, cuando las más de las veces no es más que mero pretexto.

En este escrito vamos a intentar ilustrar las ideas formuladas en los párrafos precedentes mediante el análisis del texto de Borges publicado en *Atlas* (1984) bajo el título de «El Laberinto» y el del poema de Gabriel Ferrater «Teseo», el último del volumen *Les dones i els dies*, de 1968 (*Mujeres y días* en versión al castellano publicada en Seix Barral).<sup>(20)</sup>

Sirviéndonos de una de las ideas clave de la semiótica francesa capitaneada por Greimas, podemos decir, para empezar, que tanto en «El Laberinto» como en «Teseo» el mito formaría parte del componente [69] figurativo del discurso y no llegaría a alcanzar, pues, el componente temático, situado en un nivel más profundo. El tema del texto de Borges no es el Laberinto, como tampoco es Teseo el tema del poema de Ferrater. En su trabajo «Pour une sémantique des traditions populaires», Joseph Courtès (1985: 6-7) define lo figurativo como todo contenido de un sistema de representación, sea éste lingüístico o no, poseedor de un *correspondant* perceptible en el plano de la expresión del mundo «natural» (sea este mundo dado o construido; en el caso del mito, claro está, es construido). Inversamente, el nivel temático corresponde a un *investissement* semántico abstracto, de naturaleza conceptual, que no posee ninguna atadura o sujeción con el universo del mundo natural. Las relaciones recíprocas entre estos dos niveles del discurso son de carácter complementario. O mejor dicho: si el nivel temático «*peut se dire en quelque sorte par lui seul*», lo figurativo nunca se encuentra vuelto hacia sí (pues no tendría sentido): siempre está al servicio de lo temático. El trayecto del uno al otro es, pues, necesario para proveer de sentido lo sensible (sin tematización, lo figurativo es insensato). No obstante, esta necesidad no tendría por qué entrañar la confusión entre ambos componentes del discurso, una confusión que acarrea como consecuencia inmediata la atribución de tema a lo que no es sino figura.

Ni que decir tiene que este recorrido generativo de lo figurativo a lo temático es obra del lector. El tema es siempre una construcción, una hipótesis interpretativa que da coherencia a la lectura. Está claro también que no existe ninguna parte del texto encargada de la elaboración del tema -por mucho que algunas partes (como, por ejemplo, el título y el final del texto) puedan ser consideradas más estratégicas que otras por más de un concepto (volveremos a ello), y por mucho que en estas partes haya «Laberinto» o «Teseo» en lugar de otras palabras más mundanas-. Nos lo recuerda Rimmon-Kenan (1985: 399): el modo de emergencia más habitual del tema es la *implicitación*; y es en este sentido que una formulación *explícita* del tema en el texto sirve a menudo, precisamente, de obstáculo a la percepción de un tema latente más

importante. Hechos los preámbulos necesarios, pasemos ya al análisis de los textos objeto de este escrito.<sup>(21)</sup> [70]

## 1. EL LABERINTO

«Un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas» de la Ciudad de los Inmortales, una ciudad situada en el núcleo mismo de una intrincada red de laberintos. Lo dice, en el relato «El inmortal» (el primero de *El Aleph*, de 1949), Flaminio Rufo, el narrador del manuscrito que ocupa la parte central del texto. Habrían de pasar más de tres décadas para que Borges diera con una imagen mucho más aproximada, exacta casi, de la realidad del Laberinto mítico. Una imagen, no obstante, situada no en el nivel de la *elocutio* retórica, como las de Flaminio, sino en el de la *dispositio*. Expresado en pocas palabras, podríamos decir que «El Laberinto» no *trata* del laberinto de Creta, sino que se propone al lector como si lo fuera, y esto ya desde la declaración inicial -«Este es el laberinto de Creta»-. La efectividad del texto borgiano radica en el hecho de que la pertinencia de una declaración tan provocadora como ésta es mostrada, y por ende demostrada, a lo largo de todo el recorrido. El recurso del que para ello se sirve el narrador es harto convincente: un volver a empezar a partir ya de esta primera frase, y que, una vez leído el texto, conforma en nuestra conciencia la apariencia final de una suerte de icono del objeto. Gráficamente, tendríamos más o menos la siguiente figura (donde queda claro que el único segmento textual no repetido es 5e, el último; véase asimismo el texto en apéndice):

FIGURA I

El Laberinto  
1 \_a\_ .  
2 \_a\_ \_b\_ .  
3 \_a\_ \_b\_ \_c\_ .  
4 \_a\_ \_b\_ \_c\_ \_d\_ .  
5 \_a\_ \_b\_ \_c\_ \_d\_ \_e\_

Este laberinto tiene salidas ciegas (no hay en él progresión sin suspensión). En la figura, estas salidas están representadas por los cuatro puntos que *bloquean* la continuación del trayecto y que obligan, pues, [71] al lector a volver sobre sus pasos y buscar otra posibilidad.<sup>(22)</sup> En principio, la salida definitiva de este laberinto discursivo, como la de cualquier otra *construcción* verbal, debe encontrarse inmediatamente después de las últimas palabras del texto, las cuales tienen el cometido, desde un punto de vista pragmático, de asegurar la ruptura del contacto entre él y su lector. Un

contacto, claro está, iniciado en el título. Pues bien, no es nada aventurado sostener que también esta última salida es problemática, y ello en virtud del hecho de que la palabra final («laberinto») envía al lector, de nuevo, a lo que, vaya ingenuidad la suya, pensaba haber dejado atrás tiempo ha, inmediatamente antes de iniciar la lectura del íncipit. Nos referimos, claro está, al título («El Laberinto»). Más gráficamente:

FIGURA II

5 \_a\_ \_b\_ \_c\_ \_d\_ \_e\_ laberinto  
 6 El Laberinto (título)  
 7 1-5

Así pues, la serie limitada de regresos internos que hemos intentado representar en la figura I (diez en total: uno en 2, dos en 3, tres en 4 y cuatro en 5) se duplica con un retorno, esta vez infinito (o eterno, si se prefiere término más mítico aunque menos borgiano), al título y al texto todo.<sup>(23)</sup> Al fin y al cabo, la vocación funcional del laberinto cretense era la misma que la de la prisión. El laberinto es una jaula para el animal (léase Minotauro), una cárcel para el hombre. Y, como la infeliz pantera del poema borgiano del mismo título, condenada tras los fuertes barrotes a un monótono camino de prisionera,<sup>(24)</sup> el lector, justo cuando creía estar a punto de recuperar la libertad, se ve definitivamente [72] cautivo. Una vez dentro del laberinto, después de leída la primera frase del texto, empieza para él una búsqueda sin salida. No hay mejor ejemplo de recursividad.<sup>(25)</sup> Ni tampoco, quizá, de narcisismo.<sup>(26)</sup>

La metáfora final del texto, el tiempo como laberinto en el que el narrador -acompañado, cómo no, de María Kodama- está perdido, guarda sin duda relación con la naturaleza misma del lenguaje. A este respecto, Borges es muy claro en algunos de sus textos teóricos. Leemos, por ejemplo, en «Nueva refutación del tiempo»:<sup>(27)</sup> «tan saturado y animado de tiempo está nuestro lenguaje que es muy posible que no haya en estas hojas una sentencia que de algún modo no lo exija o lo invoque». Las formas en que el tiempo «anima» el lenguaje son muy diversas. No obstante, la más patente es su misma índole secuencial, no simultánea. En efecto, los elementos de las lenguas verbales tienden a disponerse en una sucesión temporal que excluye que más de uno de ellos pueda darse en la misma posición. La sucesividad sígnica requiere por tanto, por parte del descodificador, una espera semiótica (Simone, 1990: 46) que concluye en el momento en que se tienen buenas razones para considerar que todo el conjunto de signos se ha manifestado. Pues bien: la serie de regresos internos a que nos obliga «El Laberinto» no hace más que subrayar y hacer perceptible para el lector el carácter dilatorio, y por ende temporal, del lenguaje. Roland Barthes es quizá quien mejor ha explicado este [73] carácter paradójico de la dinámica del texto: las frases apremian el desarrollo de la historia, pero el código hermenéutico -constituido por el conjunto de unidades

que tienen la función de articular una pregunta, su respuesta y los accidentes que pueden preparar la pregunta o retardar la respuesta (Barthes, 1970: 24)- ejerce una acción contraria: tiene que disponer retrasos en el flujo del discurso. Para Barthes serían morfemas dilatorios, por ejemplo, el equívoco, la respuesta parcial, la respuesta suspendida, y, naturalmente, el *bloqueo*. Así pues, la metáfora que asimila el tiempo al laberinto sólo podría sorprender, como mucho, fuera de todo contexto: aquí, al final de un texto-laberinto por entero construido a partir del enigma («¿qué se nos va a decir ahora?», nos hemos preguntado, como mínimo, cuatro veces<sup>(28)</sup>) no necesita más razones.

«La arquitectura del Laberinto es como la producción de un texto». Son palabras de Nicolás Rosa (1969: 140), uno de los críticos que mejor ha entendido a nuestro autor. Para apoyar esta afirmación, Rosa nos da una lección de historia y de arte. Parte él de la idea de que el laberinto simbólico de la Edad Media -un universo semiótico cerrado- comienza a generar una separación entre el laberinto como símbolo y el laberinto como puro procedimiento. El valor de símbolo hermético se degrada en pura ornamentación preciosista, y el elemento decorativo cobra significación por sí mismo. En el universo cristiano primitivo, el Laberinto velaba un signo mayor (fuera éste Dios, la Salvación o el Templo). La obliteración semiótica de que será objeto más tarde hará de él, sólo, una imagen de sí mismo, una ficción. Y este complejo proceso de desemantización se refleja en la textualidad borgiana. El espacio mítico del laberinto se ha convertido en el espacio de la literatura. Y, si esto ha podido ser así, hay que añadir, es gracias a una metáfora de sabor antiguo y culto: aquélla que asemeja dos artes aparentemente tan distintas como la arquitectura y la literatura. Una letra es una piedra, escribir es construir. De Quintiliano (que compara el exordio con el frontón) a Gérard Genette (para quien los paratextos son umbrales, *seuils*), la metáfora de la literatura como arquitectura ha recorrido ya un largo trecho. Consecuentemente, no pecará de audaz quien vea detrás del yo narrador del texto de Borges -ése yo perdido en el Laberinto junto con María Kodama- la figura no de Teseo, sino la mucho más modesta -la mucho menos mítica, permítasenos tal licencia- de Dédalo, el arquitecto del Laberinto de Creta.<sup>(29)</sup> Hay que [74] tener en cuenta también que, según una tradición no regular del mito, el Laberinto habría atrapado a su propio creador, ignorante él mismo de la salida. Sólo que, por lo que parece, nuestro narrador no tiene la suficiente maña para fabricarse unas alas y escapar volando.<sup>(30)</sup>

## 2. TESEO

Cambiamos de texto. Y de metáfora. Gabriel Ferrater apela desde los tres primeros versos de «Teseo», aunque de una forma algo alusiva, a nuestro

lenguaje más común, a nuestra experiencia lingüística más cotidiana. Cuando confesamos, en el curso de la explicación o del discurso de otro, que hemos perdido el *hilo* (quizá porque esta explicación o este discurso está lleno de cabos sueltos), o cuando decimos que Fulano *urdió* un buen pretexto o *tramó* un engaño con sus *tejemanejes*, usamos la misma metáfora que el poeta: el texto es un tejido. Es una metáfora, podríamos decir, que vivimos, para citar un libro ya clásico sobre el tema de Lakoff y Johnson (1980).<sup>(31)</sup> El mismo Quintiliano se servía de la palabra *textus* (participio pasado de *texere*) para referirse al mundo de las letras. Justificaba la metáfora, por aquel entonces, el aspecto de compacticidad que presentaba el manuscrito por la ausencia de espacios en blanco entre las palabras, pues, como es sabido, [75] la cadena hablada era representada sin ninguna interrupción visual, como un conglomerado de signos sólidamente unidos -sólidamente tejidos- entre sí.<sup>(32)</sup>

¿De qué recursos se puede valer el poeta para hacer que su texto se asemeje a un hilo sin faltarles al respeto a las convenciones de nuestra escritura, tan legible y tan clara y con sus ineludibles blancos interléxicos? Por lo pronto, será preferible a las estrofas la ausencia de las mismas (pues, al igual que el espacio interléxico, el espacio interestrófico corta el hilo). En segundo lugar, serán preferibles a los versos largos los versos cortos (pues el hilo es delgado). Y, en tercer y último lugar, serán preferibles, a cinco versos, veinticinco (pues el hilo es largo). Al igual que «El Laberinto» de Borges, el «Teseo» de Ferrater tiene vocación de icono: sin estrofas, y con nada menos que veintiséis versos de sólo cinco sílabas, satisface con creces las tres condiciones que acabamos de mencionar. No obstante, se nos dirá con razón: «¿cómo podemos estar tan seguros de que el hilo del que se nos habla en el primer verso se refiere al mismo poema «Teseo» en lugar de hacerlo a una realidad exterior a éste? ¿Qué evidencias tenemos de que este hilo es metapoético?» En este punto de la discusión, volver a las palabras de Ayala-Dip con las que hemos empezado -y que, como se recordará, subrayaban el hecho de que, en literatura, el espíritu de la modernidad había significado la asunción de que el único principio que le quedaba al poema era su propia realidad-, sería, cuando menos, insuficiente.

Vamos pues a recabar ayuda de otro teórico: se trata de Philippe Hamon. En uno de sus estudios más fecundos (Hamon, 1977), el francés explora la idea de que el texto literario contiene su propio sistema de paráfrasis, su propio metalenguaje. Hamon demuestra con multitud de ejemplos que los elementos de este sistema tienden a concentrarse y a desarrollarse en ciertos lugares del texto. Son lugares sobredeterminados desde un punto de visto semántico, privilegiados, o, como les [76] llama él, estratégicos. Son lugares de este tipo, por ejemplo, las junturas entre estrofas y entre capítulos, los blancos, los puntos y aparte, y, claro está, el título y el inicio y el final del texto. Por lo que respecta a los procedimientos usados en estos lugares, nos

interesan aquellos que Hamon etiqueta con el nombre de implícitos, y que consisten en el desarrollo de un discurso que, metafóricamente, describe el proceso mismo de la lectura. Así, es frecuente que en el íncipit o inicio del texto un personaje espere algo, atraviere un umbral, entre en un lugar cerrado (el lector es alguien que penetra por primera vez en un texto nuevo), y que, simétricamente, en el éxplicit o final del texto el narrador parafrasee su propio discurso usando una temática clausular estereotipada que remita a la idea de una terminación: son ejemplos de ello motivos como la muerte, el silencio, la noche, el cierre, la partida (el lector es alguien que sale del texto). En «Teseo» tenemos un hilo en el primer verso y unas mujeres que esperan en el último. Hay alguien que vuelve lleno de temor (no pisa fuerte), regresa, quiere salir. Parece un trayecto difícil -un trayecto de laberinto-, y en él la única ayuda es un hilo. Quien vuelve es Teseo; las mujeres que le esperan son Ariadna («juntas», como se dice en el penúltimo verso, son una sola mujer), y saben que él puede salir porque son ellas quienes le han dado el hilo. De forma singular, la lectura de un poema requiere un esfuerzo: entre el mundo de la realidad y el mundo de la ficción hay un vacío, y cualquier transición del uno al otro será bien recibida. El lector necesita un hilo que ilumine el camino que va a iniciar, que le oriente a través del texto y que le permita salir de él con ciertas garantías de que ha comprendido lo que se le ha querido decir. Todo lector es Teseo. A estas alusiones del texto a sí mismo que encontramos en «Teseo» cabe añadir un dato más: ese tú sistemático, esa segunda persona. Hay pocas actividades tan solitarias y tan individuales como la lectura (quizá sólo la escritura se le podría comparar). A quien habla la voz narrativa es al lector.<sup>(33)</sup>

«Teseo» es el último poema de *Les dones i els dies*. Es un poema *terminal*. Es probable que sea esta circunstancia -nada banal, por otra parte, [77] como ya tendremos ocasión de comprobar- lo que indujo a Macià y Perpinyà (1986: 168) a afirmar que el poema es un *resumen* autopoético. Años más tarde Perpinyà (1991: 87) llegará a mayor precisión: quien nos habla -y nos ha hablado a lo largo de todo el libro- ha ido resiguiendo con fatiga los caminos de la memoria con el objeto de vencer el olvido y se ha representado o figurado en sus poemas. Es decir, que el narrador ha recorrido los rincones de su memoria para transformar sus recuerdos en literatura. Ahora, una vez la obra cumplida -nos encontramos al final del libro-, es el momento de regresar, y, si hay suerte, de salir. Y no es por azar, creemos nosotros, que el poema *inicial* de *Les dones i els dies* (el simétrico de «Teseo», desde un punto de vista puramente posicional) lleve por título, justamente, «In memoriam» (el poema empieza con la declaración del narrador de que, cuando estalló la guerra, él contaba sólo catorce años y dos meses). Así pues, *Les dones i els dies*, leído a la luz de «Teseo», se presenta al lector como una incursión en el oscuro laberinto de la memoria del narrador, una incursión con su correspondiente entrada («In memoriam») y su correspondiente salida («Teseo»). Tanto más que ya en los versos 5-7 de «In memoriam» el narrador

confiesa que, por aquella época (cuando estalló la guerra), descubrió la poesía. Así pues, el hilo que es «Teseo» es sólo, a fin de cuentas, un extremo: el primer cabo es «In memoriam».<sup>(34)</sup> [78]

La metáfora inicial del poema -la memoria es un laberinto- se la sirve al poeta, en parte, el mismo mito. En efecto, según una versión menos conocida que la del ovillo, lo que Ariadna le habría dado a Teseo es una corona luminosa. Y es gracias a esta luz como el héroe habría encontrado su camino en la oscuridad del laberinto. Si la memoria tiene sede y está contenida en algún sitio, éste no puede ser otro que la cabeza, único lugar, asimismo, donde toda corona cumple o debería cumplir su función. Así pues, en el hilo que dora la sombría memoria de Teseo (vs. 1-2), Ferrater hace confluir magistralmente las dos versiones de este motivo del mito: es un hilo, pero, como la corona, luminoso. Un hilo que ilumina una oscura memoria. Y mentirosa, pues, al igual que la de Proust, selecciona el material y lo dispone un poco a su antojo, como si tuviera vida propia: los *tapices*-poemas donde se ha representado el poeta (vs. 3-4) son sombras *espesas* (v. 19); espeso es por fuerza el tapiz), traiciones (v. 21) a sí mismo,<sup>(35)</sup> mentira.<sup>(36)</sup>

«Els *tapissos* on t'has *figurat*»... Llegamos a la clave del poema, una muy sutil alusión a una pequeña obra maestra de Henry James: *The figure in the carpet*. Inteligentísima reflexión sobre la búsqueda del significado oculto de los textos y sobre la relación entre obra e interpretación, la novela relata las pesquisas de un joven crítico para encontrar la secreta intención general que subyace en la obra del escritor que más admira; naturalmente, el joven no obtendrá lo que codicia. En su fino y bello análisis de la obra, Iser (1976) explica el fracaso del crítico por su idea (equivocada) de lo que es el sentido: algo que puede ser sustraído al texto. La interpretación deja tras de sí la obra como cáscara vacía a causa del significado que le ha arrancado. En opinión de Iser, *La figura de la alfombra* sería, pues, una dura crítica al esfuerzo «arqueológico» -y filológico- de interpretación, que excava en zonas profundas y destruye, rompe el texto para descubrir un subtexto que resulte verdadero. En definitiva, lo que hace el crítico «tradicional», así como el lector común (lleno de [79] prejuicios), es producto de una confusión: para ambos, los textos de la literatura de ficción son, como los textos de significado discursivo, *explicables*. La declaración inicial de «Teseo» es un guiño. Con ella alude el narrador a dos formas de leer: la que busca tras las apariencias (donde puede haber, por ejemplo, mensajes esotéricos, ideas filosóficas sobre la vida y demás reducciones) y la que lo hace no más allá de ellas (como dice el novelista al crítico en el tercer capítulo de la novela de James, lo que éste debe encontrar en sus libros está tan encajado en ellos como el pie en el zapato). Naturalmente, la razón se la lleva esta última: no busquéis un significado oculto, pues no lo hay. Sólo hay *figura*, ningún fondo misterioso, ningún tesoro oculto. El sentido de los textos de ficción tiene carácter *figurativo*, no discursivo, y sólo se deja captar como imagen; como

tal, en lugar de describir algo ya presente de antemano, encarna una *representación* de aquello que no existe.<sup>(37)</sup> Siendo -o queriendo ser-, pues, los poemas de *Les dones i els dies* figuras (imágenes), «Teseo» nos invita a su *lectura* (a su *experiencia*) en lugar de a su *explicación* sustitutiva. A la luz de estas consideraciones, ¿qué tiene de extraño que el libro termine con la misma expresión con que empezó?

te esperan las *mujeres*  
*Mujeres y días* (título)

¿Y que haya una tan evidente correspondencia entre el segundo sintagma del título del libro, por un lado, y el título y los dos versos iniciales del primer poema, por otro?

Mujeres y *días* (título)  
*IN MEMORIAM*  
*Al estallar la guerra, yo tenía*  
*catorce años y dos meses.*

*Les dones y els dies*, mujeres y tiempo (memoria, la guerra, catorce años). Lo que en Borges se daba en el seno de un único [80] texto, en Ferrater sucede a escala multiplicada. Si quien ha hilado estos poemas sólo volverá a hallarse a sí mismo -un sí mismo que es una sombra y un propósito traicionero- a la salida del laberinto (eso se nos dice a partir del verso 18) es porque tal salida conlleva un volver adentro. Y con el suyo, el del lector: salimos de «Teseo» no para volver a la realidad exterior; tampoco para volver al poema. Salimos de «Teseo» invitados a reiniciar el camino por las ciento catorce pequeñas traiciones (cf. nota 1) en las que el narrador se ha figurado.

Ciento catorce pequeñas traiciones de las cuales la primera empieza con una afirmación rigurosamente verdadera: ciertamente, cuando estalló la guerra, Ferrater tenía catorce años y dos meses.<sup>(38)</sup> También María Kodama es alguien existente -el nombre aparecía de golpe (en el segmento 4d de «El Laberinto») y sin previo aviso, y acompañaba, precediéndolo, a un «yo» anónimo. Girar ahora en torno a un género que se ha dado en llamar autoficción nos alejaría demasiado de nuestro tema. Valgan, sin embargo, unas pocas referencias. Colonna (1989: 54) lo ha definido como un dispositivo de enunciación que reposa sobre un protocolo nominal consistente en una relación de homonimia entre el autor y un personaje. La homonimia puede ser cifrada, por homología. Así, ciertas indicaciones del estado civil del autor permiten su ficcionalización: en «In memoriam» es el año de nacimiento; en «El Laberinto» el mecanismo nos parece más complejo, pues concurren un nombre propio y un cierto dato civil: diríamos que el nombre de una persona íntimamente vinculada al autor contagia e impregna al anónimo «yo» *de realidad*: «María Kodama» -«yo»- Jorge Luis Borges. Darriussecq (1996:



377) ha estudiado el estatuto pragmático del género: ficcionalización de lo factual y factualización de lo ficticio; la autoficción es una aserción que se dice fingida y que al mismo tiempo se dice seria. Es el lugar de la palabra que escapa, una práctica de escritura ilocutoriamente *désengagée*. Para Filinich (1996: 206) la autoficción borra las fronteras entre enunciación real (en la [81] cual están implicados autor y lector) y enunciación ficticia (cuyos protagonistas son narrador y narratario).

### 3. TRES IMÁGENES: HILO, ÁRBOL, RED

Hay tres laberintos (Eco, 1983: 383-384).

(1) El unidireccional o de itinerario único. Éste es el laberinto clásico, el de Knosos. Al entrar en él sólo se puede llegar al centro, y del centro sólo se puede encontrar la salida. Si lo desenrolláramos, en las manos nos encontraríamos un hilo. El hilo de Ariadna, que el mito presenta como el medio para salir del laberinto, es en realidad el laberinto mismo. En este laberinto debe haber un Minotauro, pues el recorrido conduce siempre adonde debe conducir y no puede dejar de conducir. Éste es el laberinto de Ferrater: el monstruo a vencer -el Minotauro- es el olvido.

(2) El manierista o *Irrweg*. A diferencia del anterior, este laberinto propone más de una opción. Salvo uno, todos los caminos conducen a un punto muerto, ciego (quien lo recorre comete errores, tiene que volver sobre sus pasos...). Si lo desenrolláramos, en lugar de un hilo tendríamos un árbol: una estructura de callejones sin salida. Podría ser útil, aquí, un hilo de Ariadna. No hay necesidad de Minotauro. Éste es el laberinto de Borges. Eco diría que Borges se equivoca (o que nos miente, o que, impuro, mezcla tipos): su laberinto no es el de Creta, como nos dice en el íncipit de su texto (el laberinto de Creta pertenecería propiamente al primer tipo), ni tampoco es, como nos dice en el segmento 3c, una red.

(3) La red. En este laberinto todo punto puede conectarse con cualquier otro punto. Es el único que no se puede desenrollar, pues, a diferencia de los otros dos, no tiene ni interior ni un exterior por el que entrar y hacia el que salir. Una red es un árbol más infinitos corredores que conectan los nudos del árbol. Podemos *hablar de* este tercer tipo de laberinto. Lo hace Borges en «Laberinto» (en *Elogio de la sombra*):

No habrá nunca una puerta. Estás adentro  
Y el alcázar abarca el universo  
Y no tiene ni anverso ni reverso  
Ni externo muro ni secreto centro. [82]

Pero el lenguaje es insuficiente para *mostrarlo* (el lenguaje tiene sus limitaciones, y hay iconos imposibles). Quizá sólo el caligrama podría.<sup>(39)</sup>

### Referencias bibliográficas

AYALA-DIP, J. E. (1993). «Benjamín, Baudelaire i el futur de la lírica». En *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat*, J. Llovet (ed.), 159-166. Barcelona: Barcanova.

BAETENS, J. (1993). «Qu'est-ce qu'un texte 'circulaire'?». *Poétique* 94, 215-228.

BARRENECHEA, A. M. (1975). «Borges y la narración que se autoanaliza». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 242, 515-527.

BARTHES, R. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.

BESA, J. (1996). «Un camí de Josep Carner i altres camins possibles». *Revista de Catalunya* 109, 130-139.

BOUSOÑO, C. (1952). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1985<sup>7</sup>, 2 vols.

BRION, M. (1964). «Masques, miroirs, mensonges et labyrinthe». En *L'Herne* (Cahiers) *Jorge Luis Borges*, D. de Roux y J. de Milleret (comps.), 341-363. Paris: Éditions de L'Herne, 1981.

CABRÉ, R. (1982). «Les dones i els dies: notes de lectura». *Faig* 16, 27-35.

COLONNA, V. (1989). *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*. Paris: EHESC. Tesis inédita.

COURTÉS, J. (1985). «Pour une sémantique des traditions populaires». *Actes Sémiotiques - Documents VII*, 65, 5-20.

CUPERMAN, P. (1975). «La negatividad en Borges». *Ínsula* XXX: 340, 1, 12 y 15.

DARRIEUSSECQ, M. (1996). «L'autofiction, un genre pas sérieux». *Poétique* 107, 369-380.

ECO, U. (1983). «El Antiporfirio». En *De los espejos y otros ensayos*, 358-387. Barcelona: Lumen, 1988.

FILINICH, M. I. (1996). «La escritura y la voz en la narración literaria». *Signa* 5, 203-217. [83]

GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

— (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.

HAMON, Ph. (1977). «Texte littéraire et métalangage». *Poétique* 31, 261-284.

ISER, W. (1976). *Der Akt des Lesens. Theorie Asthetischer Wirkung*. Munich: Wilhelm Fink.

LAKOFF, G. y M. JOHNSON (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995<sup>3</sup>.

MACIÀ, X. y N. PERPINYÀ (1986). *La poesía de Gabriel Ferrater*. Barcelona: Edicions 62.

OLLER, D. (1995). «El significat de la forma: tres poemes de Josep Carner». En *Carneriana. Josep Carner, vint-i-cinc anys després*, J. Subirana (ed.), 151-168. Barcelona: Proa.

— (1996). «El significado de la forma: un aspecto». En *Mundos de ficción* (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Murcia, 21-24 de noviembre, 1994), J. M. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez (eds.), vol. I, 145-150. Murcia: Universidad de Murcia.

PERPINYÀ, N. (1991). «*Teoria dels cossos*», de Gabriel Ferrater. Barcelona: Empúries.

RIMMON-KENAN, S. (1985). «Qu'est-ce qu'un thème?». *Poétique* 64, 397-406.

ROSA, N. (1969). «Borges o la ficción laberíntica». En *Nueva novela latinoamericana* 2, J. Lafforgue (comp.), 140-173. Buenos Aires: Paidós.

SIMONE, R. (1990). *Fundamentos de lingüística*. Barcelona: Ariel, 1993.

WHEELOCK, C. (1966). *The Mythmaker: a Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges*. Austin: University of Texas Press.

## APÉNDICE

### El laberinto

**1a** Este es el laberinto de Creta. **2a** Este es el laberinto de Creta **b** cuyo centro fue el Minotauro. **3a** Este es el laberinto de Creta **b** cuyo centro fue el Minotauro **c** que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones. **4a** Este es el laberinto de Creta **b** cuyo centro fue el Minotauro **c** que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones **d** como María Kodama y yo nos perdimos. **5a** Este es el laberinto de Creta **b** cuyo centro fue el Minotauro **c** que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones **d** como María Kodama y yo nos perdimos **e** en aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto. [84]

*TESEU*

*Un sol fil et daura  
la fosca memòria,  
corre pels tapissos  
on t'has figurat.*

- 5 *Tornes, tornes tu?  
No trepitges fort,  
i et fas sofrir els ulls  
a seguir la trama  
pels vells corredors.*
- 10 *Salves esvorancs  
de por successiva,  
només que et llampeguin  
lluïssors de fe  
que, una mica idèntic,*
- 15 *algú que pots dir  
que és tu mateix, sempre  
fa camí amb tu.  
No retrobarás  
la teva ombra espessa,*
- 20 *el dúctil propòsit  
amb què saps traïr,  
fins que surtis on,  
a la llum del sol*

TESEO

Un solo hilo te dora  
la sombría memoria,  
corre por los tapices  
donde te has representado.  
¿Vuelves, vuelves tú?  
No pisas fuerte,  
y te haces sufrir los ojos  
siguiendo la trama  
por los viejos corredores.  
Salvas simas  
de miedo sucesivo,  
sólo con que te refuljan  
reflejos de fe  
que, un poco idéntico,  
alguien que puedes decir  
que es tú mismo, siempre  
camina contigo.  
No volverás a hallar  
tu sombra espesa,  
el dúctil propósito  
con que sabes traicionar,  
hasta que salgas adonde,  
a la luz del sol

(«quina? quina?» et crida  
25 la gralla) plegades,  
t'esperen les dones.

(«¿cuál? ¿cuál?», te grita  
el grajo) juntas,  
te esperan las mujeres.

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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

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

